المركز القومى للترجمة

الخيال، الأسلوب، الحداثة

الطبعة الثانية

اختيار وترجمة وتقديم

جابر عصفور

المشروع القومى للترجمة

الخيال، الأسلوب، الحداثة

المركز القومي للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٨٥٠/ ٢
- الخيال، الأسلوب، الحداثة
- جابر عصفور
- الطبعة الثانية ٢٠٠٩

هذه ترجمة مقالات مختارة

من النقد الأدبي في موضوعات:

الخيال، الأسلوب، الحداثة

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

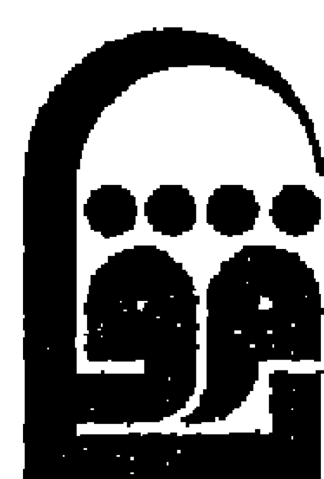
El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524-2735426 Fax: 27354554

الخيال، الأسلوب، الحداثة

اختيار وترجمة وتقديم

جابر عصفور



٢٠٠٩

رقم الإيداع: ١٠٦٤١ / ٢٠٠٩
الترقيم الدولي: 2 - 299 - 479 - 977 - 978
طبع بمطابع مصر للطيران

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

الفهرس

الخيال البدائى – س. موريس بورا 3

الخيال الرومانسي– س. موريس بورا 69

العلم والشعر – ماكس بايم 109

الصورة الفنية – نورمان فريدمان 157

الأسلوب والشخصية – ستيفن أولمان 193

فكرة الحديث فى الأدب والفنون – إرفنج هاو 215

الحداثة : أمس واليوم وغدا – مارشال بيرمان 273

الخيال البدائى(*)

س. موريس بورا

تقديم الترجمة :

سير سيسل موريس بورا **Sir Mourice Bowra** *واحد من أهم دارسى الأدب ومؤرخيه فى عالمنا المعاصر، تشهد بذلك كتبه القيمة أمثال (الشعر البطولى) و(التجربة الإغريقية) و(الخيال الرومانسى) و(ميراث الرمزية) و(التجربة الخلاقة). ولقد أصدر كتابه (الأغنية البدائية) عام ١٩٦٢ . ويحاول بورا فى هذا الكتاب أن يتتبع الجذور البعيدة لفن الأدب من خلال دراسته لأغنيات الجماعات البدائية المعاصرة؛ على أساس أن هذه الجماعات المقفلة - التى لم تتأثر كثيرا أو قليلا بتطور الحضارة الإنسانية- ما زالت تحتفظ بالخصائص النقية والأصيلة للإنسان البدائى القديم، ومن ثم فإن دراسة ما تبدعه أو ما يشيع على ألسنتها من أغنيات تجعلنا نقترب كثيرا من فهم البدايات الأولى لفن الأدب. ويوضح بورا مقصده هذا بقوله فى*

(*)العنوان الأصلى للمقال: "The Primitive Imagination" وهو مأخوذ من كتاب:
C. Maurice Bowra, Primitive Song, New American Library, 1963
وقد ترجم هذا المقال ونشر فى مجلة الفنون الشعبية، وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، العدد ١٢، يونيو ١٩٧٠.

مقدمة الكتاب: «تحاول هذه الدراسة أن تقتحم مجالا جديدا لم تَلِجْه دراسات تاريخ الأدب حتى الآن، فيما أعلم، هذا على الرغم من أنه يشكل - بالتأكيد - قسما كاملا من هذه الدراسات. إن بدايات فن الأدب تختفي وراء عصور ما قبل التاريخ، ولكننا نستطيع أن نجلو شيئا منها ونكشف عن تشكلها وتطورها بواسطة الدراسة المقارنة لما نعرفه من شعر البدائيين الذين ما زالوا يحيون فى عالمنا. إننا نستطيع أن نخرج ببعض النتائج التي تكشف لنا عن الأنماط الأولى لفن الأدب من خلال دراستنا لما نعرف من أغاني هؤلاء البدائيين».

هذا، ويستعين بورا - لتحقيق غايته تلك - بنتائج الدراسات الأنثروبولوجية المعاصرة، وبالنصوص التى سجلها دارسو الفلكلور وجمعوها من أفواه بعض الجماعات البدائية المعاصرة، أمثال الأقزام والبوشمن والإسكيمو والأنداما نيز والآراندا وغيرهم.

وعلى الرغم من أن كتاب (الأغنية البدائية) يقدم كثيرا من النتائج الخصبة لدارسي الأدب فإنه يفيد أيضا دارسي المأثورات الشعبية؛ فهو يتناول بالدرس مضامين الأغنية البدائية فضلا عن الدور الذى تلعبه فى الحياة الاجتماعية لدى البدائيين القدامى والمعاصرين. ويتتبع فى الوقت نفسه التطور الفنى لهذه

الأغنية ابتداء من الأصوات المنغمة التى لا تحمل معنى حتى القوالب والأشكال المتقنة، موضحا فى ثنايا ذلك كله ما يشعر به الرجل البدائى إزاء الحياة والموت والحب والآلهة، وكيفية تعبيره عن هذه الأشياء فى أغنيات ترجع جذورها إلى عصور أبعد بكثير من عصور التدوين. وتتضح أغلب هذه الأشياء فى هذا الفصل من الكتاب الذى ترجمناه بعنوان (الخيال البدائى).

* * *

يشير استخدامنا اللغوى المعاصر لكلمة الخيال عادة، إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحواس. وقد يوجد ما تكونه هذه القدرة من صور فى مكان ما من عالم الواقع، أو قد ينتمى إلى الماضى أو الحاضر أو المستقبل، وقد يعلو على ذلك كله دون أن ينتمي لفترة زمنية محددة أو يرتبط بعالم واقعي محدد. وسواء كان الأمر هذا أو ذاك فإن الخيال يقدم نتاجه إلى عين العقل التى تتلقاه مفترضة أنه واقع حتى لو كانت تعلم أنه غير ذلك. ولا تتوسل القدرة التخيلية بالموجودات، من حيث كونها أشياء ذات مظاهر وأشكال مادية ملموسة، بل تتوسل أيضا بالأفكار والمشاعر التى تخلع عليها المعني، وتجعلها – رغم تجريدها– قابلة للفهم والاستيعاب والتعاطف.

ولا يمكن للشعر المعاصر أن يستغنى عن هذه القدرة التخيلية، إذ إنه يتعامل مع موضوعات تبتعد عن مجال الإدراك الآنى لدى أغلب القراء، فضلا عن أنه يأخذ على عاتقه تعميق تجاربهم عن طريق ما يخلقه من صور خيالية تشد انتباههم لما فيها من بصيرة حادة ومشاعر قوية تتجسد في داخلها. وبمجرد أن يمارس الخيال الشعرى دوره فإنه ما من حدود صارمة يمكن أن توقفه، إذ ينطلق باحثا عن الحقائق المتسامية التى تكمن وراء المشهد المنظور جاعلا منها واقعا مقبولا، أو قد يحاول أن يخلق علاقات كلية جديدة تتوسل بالكائنات والأحداث العادية لتفسير السلوك الإنسانى، بالإضافة إلى ما تحمله من قيم وغايات جمالية خاصة بها، وقد يعيد خلق مشاهد الماضى إلى الدرجة التى تقنع القراء وتستحوذ على قبولهم، وأخيرا فإنه يحاول أن يرى فى الأشياء العادية أكثر مما يراه عامة الناس، ومن ثم يمنحها توافقا جديدا وشخصية جديدة.

وليس فى الخيال البدائى شىء من هذا كله، إذ إنه لايركز اهتمامه على ما هو غائب عن الزمان والمكان بقدر ما يهتم بما يعتقد أنه موجود فعلا، وإن كان غير منظور ولامحسوس. وبدلا من أن يخلق الخيال البدائى موضوعاته من لا شىء ويجعلها تحيا حياتها الخاصة،

كما يفعل الخيال المعاصر، فإنه يفترض أن موضوعات إبداعه لها وجودها الفعلى فى الواقع الملموس. ومن ثم تتحدد وظيفة مبدع الأغنية البدائية فى إظهار ماهية هذه الموضوعات وكيفية ممارستها لدورها فضلا عن مظاهرها أو صفاتها أو سلوكها.

إن مجال هذا الخيال هو ما فوق الطبيعى، الذى يتوجه إليه البدائى بكل ما لديه من اهتمام وتبصر. وهذا يعنى أن ما يقوم به الخيال البدائى من نشاط إنما هو محدد ومقيّد، ولكنه رغم ذلك كله بالغ الفعالية والحيوية، فضلا عن غائيته الخاصة المرتبطة بما ينفع البدائى ويفيده فى حياته. إن المعتقدات البدائية على درجة بالغة من الغرابة إلى الحد الذى يستلزم خيالا قويا يجعلها مفهومة وملموسة، وإلا فإنه من الممكن أن تتبدد أغلب الأساطير فى هلامية غير محددة ما لم تقدم بأسلوب صارم يلحّ على كل ما هو مهم فيها، ويمكنه أن يصل بوضوح فعال إلى عقل المتلقى. والذى دفع المبدع البدائى إلى ممارسة العملية التخيلية على هذا النحو إنما هو - فى الغالب - محاولته فهم ما تعنيه المعتقدات والأساطير التى يعايشها. إنه ينظر إلى هذه الأساطير والمعتقدات ويحاول تفسيرها من خلال نظرته الخاصة إلى العالم. والنتيجة الطبيعية لهذه النظرة أن كل الموجودات اللامرئية أو اللامحسوسة التى يؤمن

بوجودها تصبح موجودات واقعية تلج دائرة فنه الواقعى وتدخل فى إطار عالمه المألوف.

هذا، ويتضح غياب الجهد الواعى أثناء ممارسة العملية التخيلية لدى البدائى فى هذه المعتقدات التى يتقبلها ويسلم بها، كما لو كانت أكثر الأشياء ألفة ووضوحا فى عالمه، شأنها فى ذلك شأن الموجودات اللامحدودة التى يؤمن أنه محاط بها. وبما أنه -أى البدائى- لا يبدأ عمله التخيلى بالتساؤل عن إمكانية وجود هذه الكائنات، بل يشعر بها تمارس حياتها من حوله أينما حلّ، فإنه ينمّى علاقته بها ويتعامل معها مثلما يتعامل مع عناصر عالمه اليومى الملموسة. ولكن، على الرغم من أن هذا شىء طبيعى بالنسبة إلى البدائى، فإنه يتطلب منه مقدرة على تخيل هذه الكائنات ورؤية صفاتها الحقيقية والتعامل معها تبعا لذلك، خصوصا عندما يريد منها أن تصنع له أمرا من الأمور أو تمنع عنه وقوع حدث من الأحداث، يمكنها وحدها القيام به. ولا أدل - فى البرهان على ذلك - من ابتهالات الطقس عند الإسكيمو.

إن رجل الإسكيمو الذى يرغب فى وقوع أمر من الأمور المرتبطة بالطقس والمناخ يتوجه مبتهلا إلى قرينه أو روحه الحارس ويخاطبه فى عبارات خاصة تبدو لنا كما لو كانت تتجنب الإشارة إلى المطلب

الأساسى لهذا البدائى. ومع ذلك، فإن هذا شىء مقبول فى تصوره طالما أن الروح أو القرين يدرك سلفا ما هو المطلوب فضلا عن معرفته بالإنسان الذى يتوجه إليه بابتهالاته. ويدل مثل هذا الابتهال على طبيعة الاستخدام البدائى للخيال بكل ما فيه من فعالية وتلقائية وعدم تعمد مسبق إلى الحديث عن شىء محدد أو مباشر. إن الإسكيمو يتخيل قرينه فى وضوح يحدد له طرائقه الخاصة فى التعامل معه، حتى إنه ليتوجه إليه مبتهلا بكلمات تحمل معنى الأمر والرجاء فى نفس الوقت:

أقبل- أقول لك- يا من تستكن خارجا

أقبل- أقول لك- يا من تستكن خارجا

إن قرينك يرجو حضورك

ويطلب منك أن تستكن فيه

أقبل- أقول لك- يا من تستكن خارجا.

إن كل ما يفعله رجل الإسكيمو – فى هذا الجزء من الأغنية – هو أنه يرجو قرينه أو روحه الحارس أن ينفذ إلى صدره ويستكن فيه، ولكنه يفعل ذلك بكل ما يستطيعه من سلطة.

وتشير كلمات الأغنية بطريقة ضمنية خالصة إلى افتراض الإسكيمو أنه إذا دخلت الروح أو القرين صدره واستكنّت فيه، فإنه

يستطيع - في هذه الحالة - أن يتحكم في الطقس والمناخ. إنه يتصل بقرينه - باعتباره حارسه الخاص - دون أن يفكر في ضرورة أن يقول له كل ما في ذهنه، تاركا له الفرصة للاستنتاج والتخمين، فإذا استنتج القرين وعرف المطلوب كان ذلك فألاً طيبا وبشارة بالمساعدة المقبلة. ومن هنا، لايقول رجل الإسكيمو كل شيء للكائنات الروحية التي يعايشها، لأنه يؤمن إيمانا ثابتا بوجودها وقدرتها على فهمه والتعاطف معه. ومن ثم نجده يتجنب الحديث عن الشيء الأساسي المعروف لديه ولدى القرين في الوقت نفسه. وحتى عندما يكون الموقف الذي يواجهه رجل الإسكيمو أكثر تعقيدا من الموقف السابق، فإنه لا يتخلى عن هذا الأسلوب في الابتهال والتوسل. وتقول إحدى الأغنيات:

يا قريني العظيم، يا روحي الحارس

يا قريني العظيم، يا روحي الحارس

اسمع ابتهالاتي الصافية، اسمع صرخاتي الخالصة

ليس ثمة كوخ ثلجي، إنه خالٍ من الناس

وليس ثمة رجل حقيقي، إنه خالٍ من الناس

أقبل ودعنا نذهب سويا لنبدأ البحث أسفل الكوخ

هنا يستحضر المغنّي قرينه الحارس لنجدته في البحث عن روح شريرة تهدده ويجب طردها من مسكنه، إلا أنه لا يعبر عن ذلك بطريقة مباشرة، وإنما يلمح إلى الموقف، ويشير إليه من بعيد عندما يقول «إنه ليس رجلا حقيقيا ولا يمتلك أي كوخ حقيقي وإنما هو يعمل في الخفاء في باطن الأرض». ولا أدل من هذا الأسلوب المراوغ واللامباشر على التعاطف الكامل بين كل من رجل الإسكيمو وأرواحه المساعدة التي يؤمن بوجودها، فضلا عن أنه أسلوب تخيلي خالص، لأن الخيال يمارس دوره مستندا إلى افتراض البدائي أن تعامله مع الأرواح إنما هو تعامل واقعي فعلا.

ويحاول الكثير من الأغنيات البدائية أن يوضح ويفسر الشعائر الأسطورية التي تمارسها الجماعات البدائية، وهذا أمر ضروري، إذ إنه لو لم يحدث لكانت هذه الشعائر عسيرة الفهم حتى بالنسبة لأولئك الذين يشاركون في القيام بها. ولهذا السبب لا يحاول الخيال البدائي - في أثناء تعامله مع ما فوق الطبيعي - أن يرى أو يفهم ماهية هذه الشعائر فحسب، بل إنه يحاول المساعدة على إيجاد الطريقة الصحيحة لفهمها وأدائها في الوقت نفسه. ومن ثم، فإن أقزام الجابون يؤمنون أن الحرباء رسول من قبل الأرواح الصديقة، لذا ينبغي الترحيب بها ومعاملتها بعناية خاصة ونية حسنة. بل يرون أنه إذا حدث - بفعل مصادفة تعسة-

لهذه الحرباء أى حدث أليم، فإن مسئولية هذا الحدث لابد من أن تقع عليهم. وفى هذه الحالة لا يمكن لشىء أن يجنّبهم انتقام الأرواح الصديقة إلا أداء الشعيرة التى تتناسب مع ما أصاب الحرباء من ضرر. وتتلخص الشعيرة فى إلقاء جسد الحرباء فى النار بينما يردّد المغنون هذه الأغنية:

أيتها الحرباء، أيتها الحرباء

اذهبى سريعا

إلى من أرسلك إلينا

أيتها الحرباء، أيتها الحرباء

أذناك لا تسمعان شيئا،

عيناك جامدتان.

أيتها الحرباء، أيتها الحرباء

لقد أدّيت رسالتك

فاذهبى سريعا إلى من أرسلك

هنا لا يجد الخيال البدائى أدنى صعوبة فى التكيف مع العقيدة التى تفترض أن الحرباء قد تسلمت رسالة من الأرواح، وأنها بعد أن

تحترق ستعود مرة أخرى إلى تلك الأرواح التى أرسلتها . وهذا أمر يسهل التسليم به ويشكل الخلفية التى تستند إليها الأغنية. ورغم أن البدائي يسلم بكل ذلك تسليما مطلقا، فإنه يدرك أن عليه أن يبذل جهدا واضحا أثناء أداء الأغنية حتى تتناسب مع غاية الشعيرة وتسير فى مجراها دون أن تنحرف إلى ما قد يتنافر مع ذلك. إنه يسلم بموت الحرباء ويرى ألا عمل لها إلا بالعودة إلى سيدها، ولكن عليه أن يوجه خطابه إليها فى إيقاع يحمل معنى الصداقة والألفة التى تخفف وقع الصدمة عليها من ناحية وتتناسب مع الظروف الثقيلة للشعيرة من ناحية أخرى. وتكرار المقطع الأول للأغنية (أيتها الحرباء، أيتها الحرباء) فضلا عن الأمر المهذب لها بالرجوع إلى سيدها، يحدد كلاهما إيقاع الشعيرة ويكشفان عن معناها وغايتها فى الوقت نفسه. يفترض المغنى أن الحرباء- رغم حرقها- ستظل تشعر بأنه ما من شيء يمكن أن يبذل فى سبيلها أكثر مما يبذل، ومن ثم فإن كل ما ينتظر منها هو الرحيل فى سلام دون أن تتسبب فى إحداث ضرر من الأضرار. وتفرض الشعيرة على خيال المغنّى أن يتحرك فى خطوط واتجاهات خاصة ومحددة تتناسب مع الوجود الروحى للحرباء التى تحترق أثناء أداء الأغنية. وهذا أمر طبيعى، فالصلة التى تربط المغنّى بالحرباء صلة حساسة، أشبه - فى جوهرها- بالصلة التى يمكن أن تنشأ بينه وبين أى غريب يطلب منه

الرحيل بعد أن أدى إلى القبيلة كل ما يستطيع وبعد أن بذلت له القبيلة كل ما تستطيع أيضا . وعلى هذا تلحُّ الأغنية على استمالة الحرباء من ناحية وحثِّها على الرحيل من ناحية أخرى، مفترضة أن الحرباء - رغم أنها لا ترى أو تسمع - يمكن لروحها أن تتقبل كل ما يرجى منها وتستجيب له فى الوقت نفسه.

ولا تهتم الأغنية البدائية - فى مثل هذه المواقف السابقة- بالتقديم الوصفى الخالص بقدر ما تهتم بالتقديم الانفعالى للموقف، بمعنى أن المتخيل البدائى لايلح - لحظة إبداعه للأغنية - على تشكيل الصور البصرية بقدر ما يلح على إيجاد النغمة الصحيحة التى تتناسب مع الموقف الخاص الذى نشأت عنه الأغنية. ولكن ثمة مواقف يلعب فيها العنصر الوصفى دورا مهما جدا ، وذلك فى المواقف التى يريد فيها المغنى أن يمنح الكائنات الروحية اللامحسوسة شكلا ماديا ووجودا محسوسا . ورغم أن البدائيين يتوسلون بالصور الشعرية فى ثنايا أغانيهم، فإن وظيفة هذه الصور وماهيتها تختلف اختلافا واضحا عن وظيفتها وماهيتها عندنا نحن المعاصرين. إنها عندنا أقرب إلى أن تكون وسائل تعبيرية وأنماطًا أدبية نتوسل بها لنؤكد أمرا من أمور التجربة التى نعبر عنها ، ولكنها بالنسبة للبدائيين بمثابة الوسائل التى يتوسلون

بها لخلع الحياة والصفات البشرية على كل ما هو مراوغ وغير محسوس. وبهذا المعنى، فإن الصور عندهم هى فى أساسها لحمة الأسطورة وسداها فى الوقت نفسه، فضلا عن أنها لا تستخدم استخداما مجازيا بقدر ما تستخدم استخداما حقيقيا تماما. إن بعض الجماعات البدائية فى أستراليا Australian Jajaurung تتضرع إلى روح الرجل الميت كي تنهض وتحلّق عاليا، فتقول إحدى أغانيها:

أيتها الروح الملونة بألوان قوس قزح

حلّقى كالسنونو أو كالكروان

إن الصور هنا - بكل ما فيها من قدرة تعبيرية وتناسق - تجسد انطلاق الروح من الجسد الميت أثناء رحيلها إلى عالم الأرواح، فتقول كل صورة ما تهدف إليه حرفيا، وتستثير كل كلمة انطباعات بصرية واضحة، فضلا عن إيمان مبدعها بأنها ترجمة أمينة للواقع دون أدنى إحساس بوجود عمليات استعارية أو مجازية. وبذلك توصل الصور إلى المتلقى إيمان البدائى بالطبيعة الشفافة للروح وكيفية انبثاقها من رفات الميت ساعية إلى السماء فضلا عن رقة ورهافة تحليقها. ويؤمن البوشمن بالأرواح إيمانا يشبه ذلك، فيعتقدون أن أرواح الموتى ترمح فى الفضاء وتمتطى الأمطار، وهم يستحضرونها عندما يحتاجون عونها قائلين:

أيها الرامحون فى السماء

أيها الرامحون

ألا تعرفوننى؟

يبدو أنكم لاتعرفون كوخى

إن البوشمن يعتبرون الموتى بمثابة الأصدقاء الذين ينبغى أن يقدموا العون وقت الشدة، ومن ثم يحادثونهم فى حرية كاملة معبّرين عن دهشتهم لعدم سقوط الأمطار. إنهم يرون الموتى ترمح وتعدو فى السماء، ولكن ذلك لم يقض على الرابطة الصميمية التى تربط بينهم فى الأرض وبين أحبائهم فى السماء. وبعدئذ يخاطبون المطر نفسه كما لو كان حيوانًا لا يعرف كيف يسوس نفسه أو يهذّب سلوكه:

يجب أن تضع ذيلك بين قدميك

من أجل النساء اللائى ينظرن راجفات إليك

يجب أن تضع ذيلك بين قدميك

من أجل الأطفال .

هنا، يعنّف المطر لسلوكه الشائن غير المهذب، ويرى الخيال الوصفى المطر من خلال رؤية خاصة تستفز نغمة التعنيف والعتاب، وتجعل من الأغنية أغنية لوم ومداعبة فى الوقت نفسه.

هذا، وللخيال البدائى مجال رحيب فى تعامله مع الأرواح الشريرة. ولما كانت هذه الأرواح ذات قدرة هائلة على الإيذاء ويحتاج التعامل معها إلى صرامة وحسم، فإن الخيال يتهيأ للتعامل معها بقوة أكبر من تعامله مع الأرواح الطيبة، حتى يستطيع أن يقنعها بالكف عن الإيذاء والرحيل عن مواطن الجماعة. ولا يهتم البدائى بالوصول إلى هذه الغاية عن طريق الجدل والنقاش أو عن طريق الشتم والسباب. إن كل ما يهدف إليه هو بذل أقصى ما في وسعه لطرد هذه الأرواح بأية وسيلة ممكنة. وغالبا ما تكون هذه الأرواح الشريرة هى أرواح الموتى والأشرار، الذين يعودون إلى الأرض بقصد إيذاء الأحياء، وما أكثر وسائلهم لتحقيق ذلك. لذا، عندما يتهيج فيل من أفيال الغابة ويحطم فى طريقه كل شىء، فإن أقزام الجابون يرجعون ذلك إلى فعل روح شريرة لدغته وسببت له هذا الهياج. ولكى يبعد الأقزام تأثير الروح الشريرة عن الفيل يغنّون له هذه الأغنية التى تحمل نبراتها معنى الاسترضاء والتهدئة. وفى الوقت الذى تتعامل فيه الأغنية أساسا مع الأرواح فإنها توجه خطابها مباشرة إلى الفيل:

الفيل العجوز، والد القطيع

تسوقه إرادة الأرواح الشريرة فى الغابة

إنه ذاك الذى يهيم وحيدا، تلفظه كل إناث القطيع

أيها الفيل الأب، أين ضاعت قوتك العاقلة؟

تلك القوة التى كنت تتباهى بها؟

يقترب الفيل العجوز من أكواخنا

تسوقه إرادة الأرواح الشريرة فى الغابة

نرجو ألا ترى عيناك أكواخنا، أيها الفيل الأب

نرجو ألا تسمع أذناك صرخات أطفالنا الصغار

نرجو ألا تحطم أقدامك الهائلة أكواخنا

أيها الفيل الأب، أيها الفيل الأب

وبعد أن تؤدى هذه الأغنية ترحل كل الأرواح الشريرة التى يخشاها الأقزام. إن الهدف المباشر للأغنية هو استرضاء الفيل الذى أثارته الأرواح الشريرة ودفعته إلى تهديد أمن القرية، ولكن الأغنية لا تحقق ذلك عن طريق سبّ الفيل أو شتمه وإنما عن طريق مخاطبته فى أسلوب يحاول التودد والتذلل له. ويمكننا أن نلمح فى كلمات الأغنية – فضلا عن ذلك – مشاعر الاستهزاء الحانى إزاء الفيل، على أساس أن سلوكه الأخرق هذا إنما يرجع إلى كبر سنه وتخريفه، فهو لم يكن على

هذا القدر من الخَرَق إبان فتوّته. وفى هذا الأسلوب مراعاة لمشاعر الفيل من ناحية، وطعنة غير مباشرة للأرواح الشريرة من ناحية أخرى؛ لأن هذه الأرواح - كما توضح الأغنية - لم تستطع السيطرة إلا على فيل عجوز عِنِّين تلفظه كل إناث القطيع. قد يكشف هذا الأسلوب فى معالجة الأغنية عن قدرة الأقزام على المخادعة والمداورة، ولكنه يشى أيضا بخوفهم المتأصل - الذى يكمن وراء سطح الأغنية - مما قد يحدثه الفيل الهائج بالأكواخ الواهنة التى يسكنون فيها، فضلا عن أطفالهم الذين يرقدون داخل هذه الأكواخ دون أدنى حماية. هذا، ولايجد الأقزام أدنى صعوبة فى تخيل ما تصنعه الأرواح أو ما يمكن أن يصنعه الفيل بعد إثارتهم له، ومن ثم يعالجون الموقف كله كما لو كان أمرا واقعيا تماما، فيحاولون استرضاء الفيل وطرد الأرواح الشريرة عنه، لعل فى ذلك كله ما يبعد الضرر عنهم. وتمكنهم معرفتهم بعادات الفيل وطباعه من الحديث إليه فى ثقة ودون خوف أو حياء. لذا يدعونه بالأب، وهو لقب يليق بسيد الغابة العجوز، وبما أن الآباء قد يستجيبون أحيانا لانتقادات أبنائهم، فإن الفيل قد يستجيب هو الآخر لما يرجونه منه.

ويؤمن الأقزام أيضا بالعفاريت التى تظهر ليلا فى شكل أشباح بيضاء تجوب الغابة، وغالبا ما تظهر لهم هذه الأشباح على هيئة هياكل

عظمية يتوهج الجمر فى محاجرها بينما يحدث اصطكاك أسنانها صوتا يشبه صوت تكسر البندق أو الجوز. وهم يؤمنون أن هذه العفاريت كان لها ماضٍ شرير وعادات سيئة – إبان حياتها الأرضية – ما زالت تحتفظ بهما فى أشكالها الجديدة. ويخشى الأقزام هذه العفاريت خشية هائلة تظهر بوضوح تام فى إحدى الصلوات التي يوجهونها إلى أحدها (الذى يدعونه أوجيرى Ogiri) طالبين منه الرحيل بعيدا عن أكواخهم:

يا أوجيرى، أنت يا آكل البشر على الأرض

يا أوجيرى، ابتعد عن أكواخنا

لقد رأينا عينيك تتوهجان فى ظلمة الليل، يا أوجيرى

وسمعنا صوت أسنانك الصاخبة

أنت يا آكل البشر على الأرض،

إننا نعرفك حق المعرفة، يا أوجيرى

فلا تحاول الاقتراب من أكواخنا

إن (أوجيرى) يعامل هنا باحترام أكبر مما كان يعامل به الفيل الأخرق فى الأغنية السابقة، ويرجع هذا إلى قوته المرعبة والهائلة التى تخيف الأقزام. وتوضح الأغنية الدور الذى يلعبه الخيال البدائى فى

خدمة المعتقدات البدائية، فضلا عن أنها تكشف عن سهولة تكيّفه مع هذه المعتقدات. إن العفاريت أمثال (أوجيرى) معروفة تماما لأغلب البسطاء من الناس، كما هى معروفة للأطفال، خصوصا عندما يسكن هؤلاء وهؤلاء داخل الظلام الكثيف فى غابات المناطق الاستوائية. ولأن المغنّى يعرف عادات (أوجيرى) جيدا، فإنه لا يحتاج إلى وصفه وصفا تفصيليا، حسبه أن يكتفى فى تصويره بالعينين المتوهجتين كالجمر والأسنان المصطكّة الآكلة لحم البشر، كى يعطى انطباعا مرعبا يجمّد الدم فى عروق المتلقى للأغنية. إن المظهر العام لهذا العفريت ليس جديدا تماما على الأقزام. وعندما تقول الأغنية إنها تعرفه، فإن المعنى المتضمن هنا هو أنه يثير فيهم رعبا هائلا، لذا تُؤَدَّى الأغنية باعتبارها صلاة تهدف إلى طرده عن أكواخ القرية. ولكنها تقدم فى أسلوب غير عدائى لا يمكن أن يحدث تأثيرا صارما لدى هذا الوحش المرعب، وهذا أمر طبيعى ومقبول لدى الخيال البدائي، لأنه طالما كان هذا العفريت هائل القوة، فإن الأمل الوحيد فى إبعاده عن القرية هو مخاطبته، فى أسلوب إنسانى لا يتهدده ولا يسبّه، بل يغريه بالابتعاد والكف عن الأذى. وهذا أسلوب فى المعالجة يتناسب مع طبيعة ذلك العفريت الهائل، الذى يجب أن يساس فى حذق وحصافة، وإلا كانت العواقب وخيمة.

ولا تتجول أشباح موتى الأقزام خلال النهار، وإنما تتدلى كالخفافيش على جدران المغارات المظلمة. وقد يذهب قزم الجابون إلى هذه المغارات دون أن يرى أى واحد منها، ولكنّ ذلك يرفع من قدرها فى نظره. ولا يدهشنا أن يتساءل هؤلاء الأقزام عن الأماكن التى تقطنها الأشباح أو عما إذا كان هناك من رآها، إذ لا يمكن الاستغناء عن مثل هذه الأسئلة، خصوصا إذا كان من الممكن كبح جماح هذه الأشباح، أو محاصرتها. إن الأقزام يفترضون وجود هذه الأشباح، ولكنهم يستغربون - بلاشك - فشلهم فى رؤيتها، ومن ثم يغنّون هذه الأغنية التى تمسك كلماتها بخيوط التناقض فى الموقف، وتكشف الدهشة التى يثيرها، وتوضح المدى الذى يصل إليه فضول الأقزام أثناء بحثهم عن إجابات ترضى هذا الفضول:

أرواح الغابة، أشباح الليل

التى تتدلى خلال النهار الساطع

مثل الخفافيش التى تمتص دماء البشر

على الجدران الزلجة فى المغارات الكبيرة

بالقرب من الطحالب الخضراء، دون الصخور الكبيرة

خبِّرنا عمن رأى أشباح الليل؟

خبِّرنا عمن رآهم؟

ورغم تهرب المغنّي، هنا، من تقديم صور واضحة لهذه الأشباح فإنه مفتون بها، لذا يشكّل صورا واضحة عن أماكن اختفائها. ومن المؤكد أنه لم يجد أدنى صعوبة في مقارنتها بالخفافيش، ولكن قوة الأغنية تتمثل في أنه يفهم تماما ما الذى تعنيه هذه المقارنة، ويدركه في وضوح وقوة. إنه يقول لنفسه: إن هذه الكائنات تعيش في الكهوف، وإذن فإنه من الممكن رؤيتها، لذا يتساءل - دون أى قصد إلى التهكم أو الاستهزاء- عما إذا كان هناك من رآها فعلا. ومثل هذا الفضول ليس عدوانيا، ولكن من الممكن أن يخفى وراءه عنصر الخوف، فإن الأشباح تثير كلا من الخوف والفضول، بل إنها - في بعض الأحيان - قد تثير مشاعر الصداقة، حتى لو كانت هي نفسها أبعد ما تكون عنه. وهذا الخليط من المشاعر المتناقضة والمفهومة تماما هو ما تحاول الأغنية أن تقدمه. وعندما يطلق سراح هذه الأشباح في الليل لتتجول مستعينة بضوء القمر، يثير احتمال وجودها القلق والتوقع في نفس القزم الذى يخشاها بل يدفعه إلى الفرار وتجنب أذاها بقدر الإمكان. ولكن هذا أمر لا تذكره الأغنية التالية بشكل مباشر:

أيتها النجوم المتلألئة فى الليل الأبيض

أيها القمر الساطع فى الأعالى

ينفذ أشعته الشاحبة عبر الغابة

أيتها النجوم صديقة الأشباح البيضاء

أيها القمر احمنا واحرسنا

تهدف هذه الأغنية إلى تسجيل مساعدة القمر والنجوم ضد أى خطر محتمل للأشباح، وهو واضح إلى درجة أن الأشباح تُذكر فى أسلوب محايد وودّى فحسب. ولا يرى القزم أية ضرورة لتأكيد مقصده من الأغنية، وإنما يأخذ على عاتقه تمجيد النجوم والقمر بكلمات مناسبة. ويسهل على خياله أن يتصور الكيفية التى يمكن لقوى السماء فى الليل أن تكبح بها جماح الأشباح، ومن ثم يستأنف أداء الأغنية بروح مهادنة ومحايدة.

ترجع سهولة استحضار كائنات ما فوق الطبيعة إلى التسليم المطلق بأن هذه الكائنات موجودة وفعالة فى العالم الفيزيقى، وإلى أنها تنتمى إليه كما ينتمى الإنسان تماما. ولا ينطبق هذا فحسب على القوى الأكثر غموضا مثل تلك التى تستنزلها تعاويذ الكهنة والسحرة على

الأعداء البعيدين بل ينطبق أيضا على تلك الكائنات التى يعتقد البدائيون أنها قد تسبّب لهم الأذى ما لم تسترض استرضاء كافيا. إن تأثير هذه القوى والكائنات تأثير حقيقى جدا، لا يحتاج مبدع الأغنية البدائية إلى الإفاضة فى الحديث عنه، طالما أنه يدرك أن كل من رأى مدى ما تعانيه ضحاياها يعرف تأثيرها جيدا. ولكن حقيقة هذه القوى أثناء ممارستها لنشاطها ينبغى أن تكون واضحة فى ذهن المغنّى، إلى الدرجة التى تتطلب جهدا، خصوصا عندما يريد أن يتخيل هذه القوى أو الكائنات، وهو لا يتخيلها من خلال تقديمه لصور بصرية تكشف عن ماهيتها، وإنما عن طريق تقديم الصور التى تكشف عن تأثيرها، وهذا أمر معقول، طالما أن هذه التأثيرات هى التى تهمه أكثر من أى شىء آخر، فضلا عن أنها معروفة لكل إنسان، لذا تخلع بعض الجماعات البدائية الأسترالية Aus-tralian Eualayi بعض أسنانها حتى لا تهاجمها الأرواح الشريرة، وهو أمر توضح الأغنية التالية مزاياه بشكل عملى:

تستطيع الآن أن تواجه روح بوراه

دون أن يؤذيك

لأنه سيعرف ذاته فى نفسك

إنَّ خلعك الأسنان الأمامية

هو العلامة

التى سيتعرف بها عليك

لا توجد، هنا، أية صور عن الروح التى يخشاها البدائي، لأنه ليس ثمة حاجة إليها. وبالرغم من أننا - مثل المغنّى - لانعرف لماذا يُحدث خلع الأسنان بالذات هذه النتيجة، فإنه يكفينا أنها تحدثها وحسب. لقد نفذت الروح فى صدر البدائى بسلام، واستجابت لدعوته، وأصبح كل شيء على ما يرام، وفى هذا الكفاية. وهناك حالة أكثر طرافة من ذلك: آمن أحد البدائيين الأستراليين أن ثمة لعنة قد حلت به، وذلك بفعل بعض الأعداء الذين يسكنون أرض دوللر Dullur وحاول أخوه المدعو ونبرى Wenberri - وكان مطبِّبا - أن يساعده فى طرد هذه اللعنة، وذلك بإعداد أغنية يستدعى فيها روحا قويا يدعى بنجل Bunjil كى تساعد أخاه:

سنذهب جميعا إلى العظام، سنذهب جميعا إلى العظام

التى يسطع بياضها فى أرض دوللر

ويأتى أبونا بنجل بغنائه الصاخب

ويدخل فى صدرى، فى صدرى

تبدأ هذه الأغنية أو التعويذة بالكلام عن الخطر الذى يأتى من أرض دوللر، فضلا عن أنها تشير إلى العظام التى ترمز إلى اقتراب الموت. ثم تستحضر روح بنجل ليدخل فى صدر الرجل المريض كى يحمي جسده من اللعنة التى أصيب بها، مشيرة بذلك إلى أن الألم يوجد فى الصدر، ومن ثم فعلى الروح المخلص أن تنفذ فى هذا الصدر حتى تطرد آلامه. ويتناسب قدوم الروح بكل ما فيه من صخب وبهجة مع الحالة النفسية لمريض يرجى شفاؤه. إن كل جزء من هذه الأغنية يقدّم بطريقة بارعة تكشف وتبلور كل المراحل المختلفة للتعويذة. قد نرى نحن فى هذا كله شيئا وهميا بعيدا عن الواقع، ولكنّ الأمر ليس كذلك على الإطلاق بالنسبة لمبدع الأغنية، الذى يؤمن إيمانا تاما بأن كلا من اللعنة والروح المخلص إنما هما أمران حقيقيان تماما؛ ومن ثم لا يجد أدنى صعوبة فى تخيل كليهما.

فى هذه الحالة بالذات مات المريض، ولكننا لا نعالج الأغنية السابقة باعتبارها أغنية موت. أما أغانى الموت فإنها تجد أغنى مجالاتها فى التفكير فيما سيحدث لروح الميت بعد مفارقتها لجسده، فضلا عن مطامح الجماعة وما تأمله لهذه الروح فى حياتها الأخروية. هذا، وتختلف أفكار الجماعات البدائية فى مجال الموت اختلافا كبيرا. ولكن على الرغم

مما لاحظه الباحثون من أن جماعات الياماتا Yamana والأنداماتيز An-damanese لا تهتم كثيرا بالحياة الآخرة أو أنها تتشكك في إمكانية حدوث ذلك، فإن الذي لا شك فيه هو أن أغنيات الموت تشغل انتباه البدائيين وتثير قدراتهم التخيلية إلى أقصى درجة. إن الموت موضوع لا يعرف عنه أحد شيئا مؤكدا أو ثابتا، وعلى الرغم من تمسك المعتقدات البدائية الراسخة به، فإنها لا يمكن أن تبرهن عليه إلا من خلال استخدامها الكامل للملاحظات التي جمعها البدائي عبر تأمله الطويل والفعال لمشاهد الحياة اليومية ولمظاهرها من حوله. لذا، فإنه لا يستطيع أن يتأمل - في وضوح وثقة - الحياة بعد الموت، إلا عندما يربطها بحياته التي يعرفها، فضلا عن أنه لا يشكّل تصوراته المرتبطة بما تعنيه أساطير البعث الجديد إلا بعد إخضاعها لهذا النمط من التفكير. ومن ثم يقيم صلة قوية بين الموت والحياة معا، ويربط ما بين الحضور المؤكد والمباشر للجسد الميت وبين الحياة الطويلة أو القصيرة التي مرّ بها هذا الجسد. على أن مثل هذه المعتقدات ليست دائما بالغة الوضوح، أو مسهبة التفاصيل، أو ثابتة العناصر عند كل الجماعات البدائية، إذ تحتفظ كل جماعة منها بمخزون خاص قد يتفق أو يختلف مع ما تحتفظ به غيرها. ومهما يكن من أمر، فإن الاختبار أو المحك الفعلي للدور الذي يلعبه الخيال البدائي في مجال الموت، يتمثل في المدى الذي يمكن أن

يصل إليه أثناء تعامله مع موضوع غير مؤكد ولا يمكن الوثوق في صوابه المطلق.

هذا، وتلتزم أغاني الموت بخط المعتقدات السائدة، فتراعي حدوده ولاتتعدى مجالاته. وعلى هذا، فإن ما يقال عن حياة ما بعد الموت ينبغي أن يتناسب مع ما تردده النادبات حول جثمان الميت. ولا يستلزم ذلك أن تكرر الأغنية إحساساتهم أو انفعالاتهم تكرارا حرفيا، إذ يكفي لها أن تأخذ هذه الأشياء في الاعتبار دون أن تهمل ألم الخسارة والفقد الذي يظهر وقعه الأليم في ندبهن.

وتخلو الأغنيات التي تتحدث عن الانتقال من الحياة إلى الموت من القلق والتوتر، خصوصا عندما تقوم على الإيمان بأن الحياة الأخرى إنما هي صورة شاحبة ومجدبة من هذه الحياة وليست بأفضل منها. ولما كان الموتى يحرمون في هذه الحياة الأخرى من كثير من مباهج هذه الحياة ومتعها، فإن الأغنيات التي تتحدث عن هؤلاء الموتى تلح كثيرا على هذه المباهج والمتع وتعددها في كلماتها. وأقرب مثل على ذلك يأتي من الأغاني التي تشيع على ألسنة الجماعات البدائية في أستراليا مثل الإيولايي الأسترالي Australian Eualayi فعندما يتجمع أفراد هذه الجماعة حول قبر امرأة مثلا، يقف أكبر الذكور سنا من أقارب المتوفاة

أمام القبر كى يؤبِّنها، بينما تترنم النساء بالأغنية التالية فى الفترات التى يستريح خلالها الرجل من الكلام:

لقد ذهبتْ عنا ولن تعود ثانية أبدا
ولن تجمع عسل النحل بعد الآن
ولن تحفر الأرض باحثة عن ثمارها المخبوءة
لقد ذهبت عنا ولن تعود ثانية أبدا
المحار الوفير يملأ الخلجان
ولكنها لن تبحث عنه بعد الآن
وسوف نصطاد السمك من الأنهار
ونأتى بالزيت الذى يجمل شعورنا
لكن هذه الراقدة فى القبر لن تطلب شيئا من ذلك
لن تشعل النار مرة ثانية أبدا
لأنها ذاهبة إلى مكان ليس به نار
ذاهبة إلى النسوة الموتى، النسوة الموتى
اللائى لا يُشعلن نارا
قد تكون الفاكهة والبذور عندهن وفيرة

لكن ما من طيور أو حيوانات لدى أولئك النسوة فى الأعالى

تقدم الأغنية فكرة متمايزة عما يحدث للمرأة بعد موتها، عن طريق تصوير الأوجه السلبية لحياة ما بعد الموت والإلحاح على الأشياء التى لا توجد فى هذه الحياة. وتوائم بين إحساس المغنّى بألم الفقد أو الحرمان وبين إيمانه بمعتقدات الجماعة عن العالم الآخر، وهى مواءمة تتصاعد إلى ذروتها عندما تفصل الحديث عن الأشياء المبهجة التى لا توجد فى العالم الآخر. ورغم أن خيال المغنى لا يحاول تفسير جدب العالم الآخر، فإنه يمارس دوره فى أسلوب عاطفى رزين عندما يخبرنا بما سوف يحدث فحسب.

ويتضح هذا التفاعل القوى بين الخيال والانفعالات عند جماعات بدائية أخرى استطاعت أن تقدم أفكارها عن الحياة الأخرى بشكل أوضح من الجماعة السابقة. وتؤمن هذه الجماعات بأن روح الميت لا تفارق الأماكن التى كانت تعمل بها فى أثناء حياتها الأرضية، بل تظل باقية فيها وتشارك أفرادها الأحياء حياتهم. لكن مثل هذه المعتقدات تستلزم خيالا أكثر خصبا، يمتلك القدرة على تشكيل علاقة حميمة بين الأرواح المحلّقة وبين أماكن وجودها على الأرض فضلا عن البشر الذين كانت لهم بهذه الأرواح صلة أو أكثر. وهذا أمر توضحه لنا أغنيات

النساء التى وصلتنا عن بعض الجماعات البدائية التى تسكن جزيرة باثورست Bathurst Island شمالى أستراليا. وهى أغنيات تغنّيها أرامل الموتى، وتتسم غالبا بقصرها الواضح، فضلا عن أن بعضها يأخذ شكل حوار يدور بين الأرملة وزوجها الميت، وفى هذا الحوار لا تكتفى الأرملة بالغناء فحسب بل تقوم بتمثيل المواقف التى يدور حولها الحوار. وتتسم هذه الأغانى بما تحمله من مشاعر صادقة وصريحة، وهذا أمر طبيعى من بشر بسطاء لا يحاولون إخفاء مشاعرهم خصوصا تلك التى تتصل بالموت. وغالبا ما تشكّل بعض هذه الأغانى وحدة متجانسة، أو سياقا متسلسلا، يبلور كل جزء منه حالة من الحالات الذهنية للأرملة الحزينة، ابتداء من لحظة الموت الفعلية. إن الزوج يموت، وبمجرد أن يحدث ذلك تبدأ المرأة أغنية نائحة، وعندما يُعد للدفن تنطلق فى أغنية أخرى توضح فيها الفارق بين الجسد الميت وروحه الحية:

قد أعد قبرك الآن
ولكنى لا أعرف إلى أين تذهب
إن جسدك مسترخ أمامى يغطّيه لحاء الشجر
وعلى هذا الجسد أن يرقد فى القبر

هنا، يبدأ خيال الأرملة توثبه، ومن ثم فإنه لا يحاول أن يصل إلى أى تفسيرات أو حلول، إذ يكفى فى هذه المرحلة أن تمسك الأرملة بخيط

الموقف وتعد نفسها للحظة الدفن التى يختفى فيها جسد الزوج الملفوف بلحاء الأشجار، وبعد ذلك يمكن لها أن تتساءل وتعرف المكان الذى ستذهب إليه روح زوجها. وبمجرد أن تبدأ هذه المرحلة تلج المرأة عالما خاصا تتخيل فيه أن روح زوجها قد حضرت إليها، وأنه قد عرفها. بل إنه ليسألها عن ذلك المكان الغريب الذى وجد نفسه فيه. وهنا تجيبه هى وتخبره عن المكان الجديد الذى حلّ فيه. ويأخذ ذلك كله شكل حوار يدور بين تلك الأرملة وبين زوجها المتوفى، وينساب الحوار فى اقتناع عميق لا تشوبه شائبة شك فى أن هذه الأرملة تسمع زوجها الميت وتحادثه فى نفس الوقت:

المرأة : لقد أصبحت أشبه بالسلحفاة
ولكنى أسرع إليك

الرجل : إنى لا أعرف أين أنا

المرأة : انظر، ها هى روح زوجى
لقد ترك مكانه وجاء إلىّ

وتؤكد له أنه لم يتغير، وأنه ما زال كما هو، رغم كل ما يشعر به من غربة فى عالمه الجديد، متخيلة أن هذا يساعده على أن يستعيد شخصيته القديمة من جديد. إنها تخطو الخطوة الأولى، وتسعى إلى

استعادة العلاقة القديمة مع زوجها الميت، تدفعها إلى ذلك رغبتها فى لقائه والتواصل معه ثانية. وبمجرد أن يتم ذلك، تستمر العلاقة وتنجح، وتأخذ طابعا جديدا يتناسب مع الظروف الجديدة.

وفى أغنية ثالثة تشعر الزوجة أن روح زوجها الميت تغنِّى لها، ومن ثم تجيبه قائلة:

من ذاك الذى يغنِّى؟

إنها روح زوجى

لا تذهب مع النساء الأخريات

وإلا فإننا -نحن زوجاتك- سنمنعك من ذلك

إنها تشعر أنها ما زالت زوجته، وأن لها حقوقا عليه، وأن عليها أن تؤكد هذه الحقوق حتى لا تضيع. إنها تزعم أن زوجها الميت قريب منها، وأنه يميل إلى أن يسلك نفس السلوك الذى كان يسلكه أثناء حياته، ومن ثم تستجيب إلى هذا السلوك استجابة سريعة وتلقائية فرحة. وأول ما يعنيها عندئذ هو أن يكون ذلك الزوج مخلصا لها، ولهذا تؤكد فى أغنيتها حقوقها وسلطانها عليه.

وفى أغنية رابعة تبدأ المرأة الحوار، فتصارح زوجها بكل ما حدث

لها وتعترف له بما يؤرق ذهنها، وتأتى إجابة الرجل الذى يعدها بأنه سيأتى إليها ويمارس الحياة معها من جديد:

المرأة : لقد أصبح لى عديد من العشاق

الرجل : لقد تركت منزلنا

لكنا سنلعب ونسير معا طوال الليل

وعندئذ سوف تقولين لى من هم عشاقك

وهنا نجد صدمة صغيرة جذابة. إنها تعترف له بأمر عشاقها، وهو - فى تسامح مبهج - لا يلقى بالا إلى ذلك، ويعدها بأن يبحث عنها ويسمع لكل ما تريد أن تقوله. وعلى الرغم من أن المرأة لا تشك فى إمكانية تحقيق هذا الوعد، فإنها لم تكشف عما إذا كان زوجها قد حققه أو لا، حسبها أنْ قد كشفت عن هذا الفضول المتوثب الذى ما زال لدى الزوج حتى الآن.

وفى أغنية خامسة تجعل الأرملة زوجها يتحدث وحده، وتدّعى أنه يعرف مدى ما تقاسيه وتكابده من بعده، بل إنه يرغب فى إسعادها:

لماذا أصبحت هزيلة نحيلة؟

إنى حزين من أجلك

فما من أحد يعطيك طعاما

تعالى – سريعا – إلىّ

وسأمنحك طفلا يشبهنى

تعالى فأنا ممتلئ بالقوة

وهنا، تنتهى الحكاية الحزينة نهاية سعيدة، وتكتسب الكلمات الحانية الرحيمة للزوج الميت طابعا عمليا، على الرغم من أن الأغنية لاتوضح كيفية تحقيق ما بها من آمال. إن الأرملة تؤمن – بكل ما لديها من خيال قوى وإحساس متوثب – أنها يمكن أن تتحادث مع هذا الزوج، وتحيا معه، بل يمكنها أن تستمتع معه من جديد بكل مباهج الأمومة والزوجية.

وهناك مجموعة أغنيات أخرى تشبه المجموعة السابقة وإن اختلفت معها، إلى حد ما، فى نوع النهاية التى تصل إليها. والعلاقة التخيلية بين الأرملة وزوجها – فى هذه المجموعة – مشحونة بالمفاجآت والمشاحنات، وهذا أمر طبيعى، إذ إن الجماعات التى صدرت عنها هذه المجموعة تؤمن ببقاء العلاقة البشرية بين الزوجين كما هى حتى لو مات أحدهما وانتقل إلى العالم الآخر. وعلى الرغم من أن هذه المجموعة

تنبض بعاطفة صادقة، فإنها تتسم بالفجاجة فى بعض مواضعها، وهى فجاجة توضح لنا ما الذى يعنيه الموت لدى أناس لا يخجلون على الإطلاق من نزواتهم الحسية، ويتحدثون عنها بصراحة ووضوح. ففى أحد مواضع هذه المجموعة تغنّى الأرملة لزوجها الميت قائلة له:

دعنا نرقد سويا هنا

لنبق هنا، ولا تهتم كثيرا بحرارة الشمس

تحت شجرة المانجو التى قتلك عندها خصمك هذا الصباح

إنها قريبة من قبر أبيك

إن لدى شعرا غزيرا ما بين فخذىّ

وخصمك آتٍ كى يمسك بى

إن المرأة تنظر إلى نفسها كما لو كانت فريسة لا فكاك لها أمام قاتل زوجها، وهذه الفكرة لا تغويها تماما، إذ إنها تصرح لزوجها برغبتها فى لقائه تحت ضوء الشمس اللافحة حتى تسكن مشاعره بعد موته العنيف، وهى تخبره بما قد حدث، كما لو كان لم يعرف بكل ما حدث، وتصارحه بيأسها من النجاة من وقوعها فى الشرك. ويكشف لنا الانفعال المفاجئ فى السطرين الأخيرين عن مدى التداخل والتلاحم

الكامل بين الموت والحياة فى لحظة واحدة، ويرينا كيف أن لشهوات الجسد الإنسانى القدرة على الظهور حتى فى أشد لحظات الألم والحزن. ومن المؤكد أن هذا الإحساس بقوة الجسد الإنسانى هو الذى يجعل مثل هذه الأغنيات صادقة تماما، إلى الدرجة التى تقنعنا بأن ما يوجد فى الحياة لا يمكن أن يبدده الموت فى بعض الأحيان.

أما الأغنية الثانية فى هذه المجموعة فتكشف عن علاقة صادقة بين الرجل وأرملته، ولكن الرجل لا يريح زوجته، فضلا عن أنه يحذِّرها من عالمه الموحش الذى يحيا فيه، والذى ستشاركه فيه لو ماتت:

الرجل: لماذا تأتين هنا كل يوم؟

المرأة: لأنى أرى مكانك ملوَّنا ومزخرفا

تعالَ إليَّ

اخرج من مقبرتك

لقد رأيتك ترقص هنا منذ برهة

الرجل: لماذا تأتين هنا؟

المرأة: أنا لست عجوزا، أنا شابة

الرجل: حسنا، إنى أنتظرك هنا

يسرُّنى أن أرى زوجتى قريبة منى

لكن ستكونين عطشى، ولن أستطيع أن أعطيك ماء

وآخذك إلى بلاد جافة لا ماء فيها

إن هذه الأغنية تنتهى دون نهاية حاسمة؛ فالزوجة ممزقة بين رغبتها فى الحياة وبين دعوة زوجها كى تشاركه مماته، وهذا التمزق هو الذى يشكّل محور الأغنية. إن الخلاف بينهما نابع أساسا من علاقتهما الغريبة، فالزوجة تأتى كل يوم إلى المقبرة؛ لأنها تعتقد أن روح زوجها تلهو وترقص. وبمجرد أن ندرك هذه الحقيقة نستطيع أن نستنتج أن الزوجة تفضل البقاء سلبية دون أن تحاول التفكير جديا فى إجابة مطلب زوجها. والحوار فى هذه الأغنية أقرب إلى أن يكون شجارا بين زوجين، يعرف فيه الزوج ما يريد، أما الزوجة فليست متأكدة من رغباتها.

وهناك أغنية ثالثة، لا تفترق كثيرا عن السابقة، إذ تسمع الزوجة فيها غناء الأرواح، وتشعر بصوت زوجها واضحا بين باقى الأصوات:

المرأة: كل هذه الأرواح تغنّى

الرجل: لماذا تنادينني؟

لماذا لا تنامين معى هنا فى الليل؟

المرأة: لا، إنى أفضل أن أرعى طفلنا

الرجل: ابقى معى، وكونى زوجتى مرة أخرى

لماذا لا تقدّمين لى الطعام؟

ولماذا تُفشين كل ما أقوله لك من أسرار؟

المرأة: لماذا تفكر فىَّ أو فيما أقول؟

الرجل: إننى أتذلل إليها بينما هى تنام الليل

إن الزوج هنا يشاكس زوجته التى تبرر عدم زيارتها له بعلل قوية، وهو لا يوجّه السطر الأخير إليها وإنما يوجهه إلى الأرواح التى يرسلها لتراقبها. وهذه الأغنية أيضا نمط من أنماط الشجار بين الزوج والزوجة حول السؤال المحير: هل ينبغى لها أن تبقى معه أم مع طفلها لترعاه؟ وكل ذلك يقدم بأسلوب بالغ الواقعية، ينبع من خوف الزوجة من غضب زوجها لتنكرها له، خصوصا وأنه سيظل يراقبها.

إن الإحساس بالحياة الأخرى التى توجد وراء المقبرة واضح كل الوضوح فى الأغنيات الثلاث السابقة، إلا أنه فى هذه الأغنية الأخيرة

أكثر تحديدا وحصرا، فالزوج الميت هو الذى يريد أن يستعيد علاقته بزوجته ويسلك معها نفس السلوك الذى كان يسلكه إزاءها إبان حياته. وتنبع القوة التخيلية فى هذه الأغنيات كلها من سهولة الإحساس بحضور الزوج الميت ورؤية شكله وهيئته أو سماع صوته وحديثه. ومن المؤكد أن هذه الأغنيات قد نبعت من وحدة أولئك الأرامل ومن تأمّلهن الطويل فى ذكريات أزواجهن، ولكن علينا أن نلاحظ مدى الحدة والرهافة التى تكتسبها هذه الذكريات المعاناة. قد تبدو لنا هذه العلاقة التى يتحدث عنها الأرامل علاقة وهمية تماما، بل قد يعسر علينا فهمها، ولكنها رغم ذلك علاقة واقعية تماما فى تصور هؤلاء البدائيين، بل إنهم يؤمنون بها إيمانا جازما، باعتبارها جزءا من عقائدهم ومسلَّماتهم. وفى كل هذه الأغنيات التى وصلتنا من جزيرة باثورست، ينطلق الخيال لممارسة دوره من خلال المشاعر والمعتقدات التى تكمن فى ذهن المغنّى، ومن هنا تأتى نبرتها الواثقة وصلابتها التى تجعلها تخطئ أو تنحرف فى اغترابها الواقعي تجاه عوالم ما فوق الطبيعة.

وعلى العموم، فإنه على الرغم من تناول البدائيين لحياة ما بعد الموت ببعض الحذر وداخل حدود معترف بها، فإنهم - على الرغم من ذلك- يسمحون لتأملاتهم بقدر واضح من الحرية والحركة داخل هذه

الحدود المعترف بها، على النحو الذى توضحه الأغنيات السابقة. وقد يشترع الكهنة والسحرة بعض العقائد المنمقة والمرتبة عن حياة ما بعد الموت، كما يحدث لدى جماعات السيمانج Semang، ولكن نادرا ما تحوذ هذه العقائد شعبية كبيرة أو تتردد على ألسنة الناس إلى الدرجة التى يظهر صداها فى أغنياتهم. وهذا أمر طبيعى، فالأغنية البدائية تهتم أساسا بكل ما يؤمن به البدائى العادى أو يشعر به حيال الموت أو غيره، بمعنى أنها ترتبط بالتأملات التى يثير وقعها فى نفسه كل ما هو ملهم ومقدس، وغالبا ما تدور هذه التأملات حول الشكوك التى تعتور عقله إزاء العالم الذى يحيا فيه.

وكل هذه أمور تستلزم معالجة تخيلية واضحة وصريحة، تتيح للمغنّى الحرية الكافية التى تجعله يحدد مدى ما يمكن أن يصل إليه تأمله، فضلا عما يمكن أن يصنعه. ومن ثم، فإن أقزام الجابون - بعد دفنهم الميت فى كهف أو شجرة - يتغنّون بكل ما يدور بخلدهم حول مصيره أو قدره:

القائد : إن أبواب دان مغلقة

الجماعة: مغلقة أبواب دان.

القائد: إن أرواح الموتى تحلّق مسرعة هناك

في جماعات أشبه بالبعوض

التى تتراقص فى الليل

الجماعة: التى تتراقص فى الليل

القائد: كتراقص البعوض فى الليل

عندما تتكاثف الظلمة تماما

عندما تموت الشمس

عندما تتكاثف الظلمة تماما

كتراقص البعوض فى الليل

كزوابع أوراق الأشجار الموتى

عندما تزمجر العاصفة

الجماعة: عندما تزمجر العاصفة

القائد: إنهم ينتظرون ذلك القادم

الجماعة: ذلك القادم

القائد: ذلك الذى سيقول: تعال أنت، أما أنت فلتذهب

الجماعة: ذلك الذى سيقول: تعال، اذهب

القائد: وسيكون خمفوم مع أبنائه

الجماعة: مع أبنائه

القائد: وهكذا تكون النهاية

لا تخطّط الأغنية هنا نظاما لحياة ما بعد الموت، وإنما تهتم - فحسب- ببدايات هذه الحياة، عندما تذهب الأرواح - بعد فراقها للأجساد- إلى كهف دان، حيث تنتظر تقرير مصيرها. وتشير مقارنة الأرواح بالبعوض أو بالأوراق الموتى إلى هذه المرحلة التمهيدية، بعد موت الجسد وقبل التحول الكامل للأرواح إلى كائنات هوائية مجنّحة. وتكتفى الأغنية بهذا فقط، فتكشف عن المرحلة الانتقالية التى تمر بها الأرواح من حياة إلى أخرى، عندما يجمعها الإله خمفوم Khmvum معًا عند أبواب دان، كى يقرر مصيرها. قد يكون لدى من يستمعون إلى هذه الأغنية أفكارهم الخاصة عما قد يحدث بعد ذلك للموتى، ولكن ما تقدمه الأغنية كان فيما يرتبط بهذه المرحلة التى تصورها، أما ما بعد ذلك فإنها تتركه بلباقة واضحة دون أن تجيب عن الأسئلة الأساسية المرتبطة بالموت.

والانطباعات المتقابلة التى تثيرها الأغنية فى ذهن المتلقى (الانتقال من الضوء إلى الظلام، ومن العاصفة إلى الهدوء ومن صلابة الأرض إلى هوائية الفضاء) هي بالضبط ما يهدف إليه المغنّي، وهو ينجح فى مهمته هذه، لأنه تمعّن فى موضوعه تمعّنًا كافيا وأدرك ما يعنيه بوضوح.

إذا كان الموت قد استثار الخيال البدائى ودفعه إلى التحليق فى هذه العوالم، فإن طبيعة الآلهة وغيرها من الكائنات المقدسة أو المتسامية قد أحدثت نفس الأثر. وكما خلع الخيال البدائى على الموت صفة الواقعية بتصويره فى صور انتزعها من الحياة اليومية، فإنه خلع على الآلهة الصفة نفسها، وجعلهم يحيون على الأرض ويمارسون نشاطهم فى أسلوب بشرى مألوف. قد تعتمد المعتقدات البدائية الخاصة بالآلهة على الأحلام أو التداعيات الغامضة التى يصعب علينا فهمها أو الإمساك بها، ولكنّ الأغاني التى تدور حول هذه المعتقدات بها قدر ملموس من المعقولية والتماسك يرجع إلى أنها تُنْظَم فى سبيل غايات تعليمية أو تهذيبية أو فى سبيل إقرار البدائى داخل عالمه. وفى كل المعتقدات البدائية الراسخة ينتزع قدر كبير من عناصرها وتفاصيلها مما يرى أو يحس أو يدخل ضمن نطاق المجال الحسى للبشر. ونادرا ما تكون هذه الأغنيات صادرة عن القلب كما هو الحال فى أغنيات الموت، وهذا يرجع إلى أنها تُبنى

حول أنظمة من الشعائر، هى بدورها تقليدية ومنظمة بعناية مدققة. ومهمة المغنّى فى هذا النوع من الأغانى أن يوضح العديد من الإشارات أو التلميحات المرتبطة بتلك الشعائر - خصوصا تلك التى لم تتشكل تماما أو لم تتضح بالقدر بالكافى- ويقدمها بطريقة كاشفة. وحتى عندما تكون أغلب الشعائر مسلّمًا بها تماما، ولا يمكن لكلمات الأغنية أن تفهم جيدا دون الإشارة إليها، فإنه يمكن للمغنى أن يضيف شيئا جديدا. وفى هذا تكمن فرصته، وهو ما يمكن أن يرتفع إلى مستوى الفرصة، بتأكيده على بعض الأشياء التى قد يراها أكثر أهمية من غيرها، فيبرزها عن طريق استخدامه الحاذق للكلمات. وهنا، تظهر الحاجة إلى الخيال، فهو وحده القادر على أن يهب الحياة للكثير من الأساطير التى تكمن وراء الشعائر التى يحاول المغنّى تفسيرها ويضعها فى مساقها الحى.

وتحتاج الأغنية البدائية إلى هذه الموهبة التخيلية بوجه خاص عندما تدور حول العقائد الشامانية(*) أو الطوطمية. ففى إطار العقائد

(*) الشامانى Shaman صفة مهنية تطلقها بعض الجماعات البدائية فى سيبريا على الشخص الذى يقوم بأعمال كل من الكاهن والطبيب والنبى. أما الشامانية Shamanism فهى مذهب دينى يعتقد تابعوه بشىء من الصلة بينهم وبين آلهتهم. هذا، وتقوم العقيدة الشامانية على شيئين أساسيين: أولهما الإيمان بما يسمى بالآلهة الثانوية، وثانيهما الإيمان بقدرة الشامانى على التأثير فى هذه الآلهة. وعموما، فإن اللفظة ترتد إلى أصول منغولية مغرقة فى القدم. (المترجم)

الأولى يؤمن الشاماني إيمانا مطلقا بقدرته على معرفة العالم الغيبي من خلال تعامله مع الآلهة والأرواح، خصوصا أنه قادر على تغيير شكله أو التحليق في الهواء. وفي إطار العقائد الثانية ينظر البدائي إلى العلاقة بين البشر والحيوانات أو غيرها من الطواطم على أنها علاقة فيزيقية، وغالبا ما يتسع ذلك في أستراليا ليشمل كلا من دائرة الطواطم الحية Living Totems ودائرة الأسـلاف الأسطوريين Mythical Ancestors الذين هم أصل الحياة والذين يوجدون فعلا في مكان ما على الأرض. ومن المؤكد أن كل هذه المعتقدات تمد الأغنية البدائية بموضوع ثرى، هذا على الرغم مما قد تثيره من مشاكل أو تسببه من غموض في الفهم. وعلينا الآن ألا نشغل أنفسنا كثيرا بما تعنيه الأساطير التي تدور حول هذه المعتقدات، بل علينا أن نتقبلها على النحو الذي تظهر به في الأغاني، وأن نحاول أن نرى كيفية البرهنة عليها بواسطة المعالجة التخيلية. وهنا أيضا يمارس الخيال دوره خلال حدود مقررة من قبل، تماما كما كان يحدث في أغاني الموت، ولكن ذلك لا يمنعه من أن يبذل أقصى ما في وسعه. إن وظيفته تتمثل في جعل العقائد التي تكمن وراء الشعيرة واضحة وملموسة بقدر الإمكان. قد تروغ بعض الأغاني من هذه العقائد وتتجاهلها، أما البعض الآخر فإنه يبدو كما لو كان لا يشغل نفسه كثيرا بها، إلا أنه يترك للحركات والإشارات المصاحبة للأداء

فرصة الاهتمام بهذه العقائد. ولكن، مع ذلك، يتبقى من هذه المعتقدات والشعائر قدر واضح يثير الخيال وينتهى به إلى تحقيق الكثير، خصوصا عندما يعالجها بإحساس يبلور كل إمكانياتها وعلاقاتها بالعالم العادى.

ولدى جماعات الشامان Shaman بعض الأغانى التى ترتبط بالشينوى Chenoi وهى آلهة أو كائنات مقدسة تكمن في الطبيعة وتبثّ الحياة والحركة فى كل كائناتها وأشيائها. ونجاح هذه الأغانى فى إقناع من يغنّونها بأنهم وثيقو الصلة بالآلهة يستند إلى قدرتهم على تخيل الآلهة فى رؤية تلقائية واضحة ثابتة، وفى التعبير عن حقيقة الآلهة على النحو الذى يتبدى فى الطبيعة ويتسامى بها – مع ذلك – إلى مستويات مقدسة. وتتكشف المعالجة التخيلية التى يتحقق بها ذلك كله فى الأغنية التالية التى ترتبط بازدهار الثمار فى الربيع؛ ففى هذه الأغنية يقدم المغنّى (الشينوى) فى أثناء ممارستهم لعملهم وهم يهبطون من السماء كى يخلقوا ثمار الربيع، وفى أثناء هذا التقديم تتجلى حقيقتهم الودود المبهجة، ويتخذ هبوطهم إلى الأرض طابعا مرحا رغم كل ما يصاحبه من أعاصير:

فلنطرق طريق الشمس

ولنتسلق المرساة

ونهيج العواصف

صفِّقْ بيديك

إن جدتنا فرحة

فرحا يبعث الضحك

إن موضوع هذه الأغنية هو هبوط الشينوى إلى الأرض عبر قوس قزح الذى يسميه المغنّى باسم طريق الشمس، وبهجتهم الصاخبة عندما يصفقون أثناء تسلقهم الطريق، ثم زيارتهم لجدتهم التى هى روح الأرض المشاركة لهم فى بهجتهم ومرحهم. وتتناسب الأغنية مع حالة الازدهار التى يتسم بها الربيع، عندما تنفجر عصارات الشجر وتدب الحياة فى الكائنات. أما الأيدى المصفقة فهى إشارة إلى الرعد والعواصف التى يثيرها هؤلاء الآلهة أثناء هبوطهم من السماء. وتكشف الأغنية - ببهجتها اللاهثة - عن المزاج النفسى لهؤلاء الآلهة أثناء هبوطهم الصاخب والسريع إلى الأرض، فضلا عن أنها تتسامى بالانفعالات التى يثيرها الربيع فى كل من الآلهة والبشر وترتفع بها إلى مستوى ما فوق الطبيعة. وفى الأغنية عنصر طائش يغلب عليه العنف، وهو عنصر يتناسب تناسبا مقبولا مع الربيع بكل ما فيه من عواصف مفاجئة وحالات متناقضة

تتحول من الهدوء إلى الأعاصير دون أدنى إنذار أو تمهيد. وعلى الرغم من أن هذه الأغنية قد نبعت أساسا - شأنها في ذلك شأن كثير غيرها - من الموضوعات والعبارات الموروثة المستهلكة، فإنها خلعت على هذه الموضوعات والعبارات حيوية وتلقائية، عندما بلورت روح الربيع وتسامت به إلى المستوى المقدس. وهذا أمر توضحه أغنية أخرى مشابهة تلح على هبوط الشينوى إلى الأرض. وهنا أيضا يقوم المغنُّون بأداء هذه الأغنية في حركات وإيماءات يتقمصون فيها روح الآلهة في أسلوب مبتهج منفعل:

آه، أوه، واه

نهبط منزلقات على الصخور

بأنغام النايات ننزل على الصخور

آه، أوه، واه

نحن عذراوات الربيع نهبط منزلقات على الصخور

ننزلق على وجه الصخر، نهبط منزلقات على الصخور

فلتقعقع الدروع، نهبط منزلقات على الصخور

إن الشينوى يهبطون على الصخور لأنها طريقهم الموصل إلى الأرض. ولا تصنع الأغنية شيئا من إعلان قدومهم، أما المغنون فيقومون بتمثيل حركات الهبوط من خلال الإيماءات والحركات المصاحبة لأدائهم الأغنية. وتتشابه طريقتهم فى الأداء، بكل ما فيها من بساطة وسذاجة، مع ألعاب الأطفال، إلا أنها تقدم رؤية تخيلية أمينة للآلهة، وهى رؤية تتصاعد بتصاعد انفعالهم المتزايد. أما عندما ينتهى الشينوى من أعمالهم ويعودون إلى أماكنهم فى السماء، عندئذ تغنى هذه الأغنية:

فلنصعد- يا رفيقى- إلى طريق الشمس

إلى طريق الشمس

طوِّحْ أسلحتك تجاه الشرق

فلنصعد- يا رفيقى- فلنذهب

متأرجحين ناحية الشرق

إن الآلهة قد أصبحوا أحرارا يستطيعون العودة إلى حيث أتوا، وغالبا ما تكون هذه اللحظة هى لحظة الهدوء الذى يعقب العواصف، حين لا يحتاج الآلهة إلى أسلحتهم الراعدة العاصفة، فيندفعون متأرجحين ناحية الشرق حيث أتوا، وقد يظل بعضهم راقدا داخل قوس قزح الذى ينظر إليه السيمانج على أنه ثعبان مقدس، تبعث منه الحياة

بأكملها . هذا، ويرتبط الشينوى أوثق ارتباط بالأزهار، ويكشف لهوهم بها عن طبيعتهم المبهجة:

إنهم يقطفون أزهار الحدائق

ويلعبون عند نبع الماء

يجرى واحدهم وراء الآخر فى سعادة

كل الشينوى معا

يتجوّلون ويتقافزون معا

ضحكاتهم عالية

إنهم يعشقون الروائح

تروقهم الروائح الجميلة

يقطفون معا

يقطفون الأزهار

الشينوى سعداء

الشينوى يدلّلون الأزهار

ويجمعونها فى صدورهم

ويبحثون عن الفواكه، أثناء تقافزهم عبر الحدائق

يستمتع الشينوى، هنا، بمرأى الفواكه والأزهار وباللعب بها لأنهم هم مصدرها وأصل وجودها، وهو أمر تعبر عنه الأغنية فى أسلوب حسى تلقائى. ويلحّ المغنّى على الصفات المبهجة فى الآلهة، بل ينمّيها عبر تقديمه لهذه الحديقة الزاهرة، التى يستطيع الآلهة أن يستمتعوا فيها بشمّ كل الروائح التى تخضع لنفوذهم والتى هى جزء من طبيعتهم.

تنجح كل أغنية من الأغنيات الثلاث السابقة فى تأدية غايتها الخاصة، وذلك بإلحاح كل منها على فكرة تخيلية بعينها، فالأولى تهتم بقدوم الشينوى فى الربيع، وتقدم الثانية عودتهم إلى السماء، أما الثالثة فتصور استمتاعهم بشمّ الأزهار التى كانوا هم السبب فى إزهارها والتي يعدّ أريجها قسما من طبيعتهم الخاصة. ويفلح المغنّى في تخيل هؤلاء الآلهة الغادين الرائحين، خصوصا عندما يخلع طابع البهجة على كينونتهم المقدسة، موحدا بينهم وبين العالم الفيزيقى الذين هم مسئولون عنه. لذا، لا تعتمد معالجته الفنية على التوسل أو التضرع إلى المشاهد الفيزيقية الملموسة – رغم أن هذا قد يساعد فى أداء الشعيرة – بقدر ما تعتمد علي تصوير الحالة النفسية التى تسود الربيع وتكمن خلف

مظاهره الفيزيقية. وليست هذه حالة الربيع فحسب بل هى حالة الآلهة، فضلا عن أنها تعكس معنى وجودهم فى الطبيعة أيضا. ولا يترك المغنّى لخياله العنان أثناء وصفه أفعال الآلهة بقدر ما يفعل أثناء تفسير تلك الأفعال فى أسلوب عاطفى مفهوم، أما وصف الأفعال فهو موجود فى موروثه الدينى ويمكن ملاحظته فى الشعائر، إنه يبدأ أداء الأغنية وفى ذهنه فكرة واضحة عن هؤلاء الآلهة، وعن طريق هذه الفكرة ينفذ من المظهر الخارجى للطبيعة إلى مزاجها النفسى ومعناها الداخلى، وهو يفعل ذلك دون أدنى اهتمام بأى شىء آخر. وهذا أمر طبيعى تماما بالنسبة للمغنى أو الشاعر البدائى، ولكنه هنا يأخذ شكلا خاصا؛ فالأرض مليئة بالأرواح التى لا يمكن أن تُفصل عنها، بل لا يمكن أن تفهم بدونها. وتؤدّى الأغانى على هذا الأساس، فتجمع ما بين الطبيعى وما فوق الطبيعى فى مشهد واحد، هادفة - فى المحل الأول - إلى الكشف عن شىء ما يمكن بالفعل فى كل من الشينوى ومظاهرهم الفيزيقية، ومن هنا تستقطر الأغنيات شعرا طروبا رشيقا.

وتحتاج الأغنيات الشامانية إلى نفس هذا النوع من الخيال الذى يهتم بالمظهر المادى للموجودات وبمعناها الروحى فى الوقت نفسه، وهذا أمر طبيعى، طالما أن هذه الأغنيات تحاول أن تشرح المغزى الداخلى

للمعتقدات الدينية. أما الأغنيات الطوطمية فإنها – على الرغم من تشابهها الظاهرى مع الأغنيات السابقة – تبذل اهتماما أقل بالمغزى الروحى وتلحّ أكثر على التقديم الفيزيقى لموضوعاتها. إنها تهتم اهتماما كثيرا بالأسلاف الأسطوريين، الذين يعتقد وجودهم فى مكان ما من الطبيعة، يمارسون فيه وظائفهم الخاصة. وتقدس الجماعات الطوطمية هؤلاء الأسلاف تقديسا كبيرا، بل إنها تستحضرهم وتتوسل إليهم عن طريق الرقصات الشعائرية التى تصاحب الأغانى، وهذا أمر واضح بشكل خاص عند جماعات الأراندا، الذين يقدّمون – من خلال العديد من أغانيهم– صورا حية لهؤلاء الأسلاف على النحو الذى يتخيله كهنتهم. قد تكون لهؤلاء الأسلاف كينونتهم الخاصة وأماكنهم البعيدة عن البشر، ولكنهم يوجدون على الأرض ويرتبطون ارتباطا شديدا بها، ومن ثم فعليهم أن يشاركوا فى طبيعتها. ولا يحتاج هذا النوع من الأغانى إلى أن يشغل نفسه كثيرا بوظائف هؤلاء الأسلاف، طالما أن هذه الوظائف معروفة تماما ويسلم بها كل إنسان داخل الجماعة. وما يُطلب من الأغانى فى هذه الحالة هو أن تقدم الأسلاف بطريقة بشرية – أى كما لو كانوا بشرا. وهذا يمكن أن يحدث عندما تصفهم الأغانى فى لغة تقرِّبُهم من مستوى البشر فى الرؤية والفهم والتعامل. قد يكون بين الأسلاف وبعضهم علاقة أبوة أو بنوة، ولكن الأغنية التى تحتفى بهم لا تهتم كثيرا

بتحديد معنى هذه العلاقة لأنها تشغل أساسا بهم على النحو الذى يوجدون عليه فى قمم الجبال متطلعين إلى شروق الشمس:

تتوهج قمم الجبال

تتوهج جبهة الجبل الجسور

«الآباء والأبناء الذين هم أغلى ما لدينا

تقذف السماء الشهباء من فوقهم برماح الأضواء»

«الآباء والأبناء الذين هم أغلى ما لدينا

تقذف الشمس من فوقهم برماح الأضواء»

تحلّق رسل الطيور المغنية صوب السماء

عندما ينبثق الصباح، تحلق فوق السماء

تحلق رسل الطيور الكثيرة الغناء صوب السماء

نعم، تحلق رسل الطيور الكثيرة الغناء صوب السماء

ينشدون غناءهم دون انقطاع

تغنى الطيور أغنياتها

نعم، عندما يشق الصباح الفتى طريقه عبر السماء

تصدح الطيور فى زحام صاخب

يستمتع الثعبان الملون بالشمس

على الأرض الناعمة المواجهة لجحره

وعندما يعم الضوء الأرض تظهر حيوانات الكنغر الصغيرة

وتتقافز عبر الصخور:

عبر الوهاد تحت هذه الغابات الكثيفة

يتقافزون صوب المرتفعات

إنهم يظهرون من خلال كومات الأحجار الصغيرة

إنهم باقون هناك يرقبون الطريق

يقف صغارهم فى مقدمة الجرف

ينظرون- ساكنين- إلى القاع

يستمتع الفرس العجوز بالشمس

وتلهو أقدامه بالأحجار الصغيرة

توجد، هنا، ملاحظة عاطفية تعطى تماسكا لذلك العالم الجبلى الذى يظهر فيه الأسلاف إبان الفجر، ولكن استخدام الملاحظة على هذا

النحو يشير إلى المعالجة التخيلية الخالصة لذلك العالم. إن مبدع الأغنية يسائل نفسه عما يمكن أن يوجد فى الجبال عند الفجر، ومن خلال إجابته عن ذلك تتشكل صور الأغنية. وعلى الرغم من أنه انتزع تفاصيل هذه الصور من مشاهد حياته المألوفة فإنه أعاد تشكيلها بطريقة تخيلية لا تقدم العالم الجبلى كما يراه الأسلاف فحسب، وإنما توضح ما يلفت انتباههم فى هذا العالم أيضا. وهذا يجعلنا نشعر باقترابنا منهم ويجعلنا نرى المشهد كله من خلال نظرتهم السامية، مما يقربهم أكثر إلى دائرة البشر ويضعهم فى إطار العالم الفيزيقى الذى يرتبطون به.

إن حياة الأسلاف فى هذه القمم الشاهقة لها مهابتها وغموضها الذى يؤرق خيال البدائى. إنه يؤمن بقدرتهم على رؤية الأرض المنبسطة أسفلهم وبأن يفرضوا عليها سلطانهم الغريب، ولكنه يرى أن هذه السلطة تسبّب لهم بعض المتاعب، لأنها تربطهم بقمم هذه الجبال دون أن تسمح لهم بالتحرر منها. وهذا أمر طبيعى فللعقل البدائى منطقه الصارم الذى لا يستهين بالقيود التى تفرضها الواجبات على الأسلاف. إن قوتهم تحتّم عليهم أن يؤدوا الواجب، وأداء الواجب له قيوده رغم كل شىء. ومن هنا، تؤمن الجماعات البدائية التى تسكن جبل إلوتا **Iloata** – الذى يقع فى منتصف سلسلة جبال ماكدونال– بأن عددا من النساء الأسلاف يسكنّ قمم الجبال منذ فجر الخليقة؛ لذا يردّدون أغنية طويلة تصور

حياتهن، بكل ما تحتويه هذه الحياة من مهابة ومشقة وشجن:

«علينا أن نبقى هنا فوق أحجار القمم

علينا أن نبقى هنا يا معشر الأخوات»

«علينا أن نبقى هنا فوق أحجار القمم

فلنسترح هنا يا معشر الأخوات»

تهب الرياح الشرسة من الشمال

تهب الرياح الشرسة من الشرق

لا تكف الرياح الشمالية عن الهبوب

لا تكف الرياح الشرقية عن الهبوب

لا تكف الرياح الجنوبية عن الهبوب

تصرخ صقور الجبل عند انقضاضها على القاع

تسّاقط من قبة السماء إلى القاع

تسّاقط من قبة السماء إلى القاع

إنها تنقضّ فى سرعة عنيفة

تنحدر التلال فى خطوط مستقيمة

تنحدر حتى أسفل القاع واحدة إثر أخرى

تنحدر صوب السفح حيث يتقافز الكنغر

تنحدر مواطن الأعشاب واحدة إثر أخرى

«تتشابك أفرع الأشجار المقدسة وتتداخل

وتتعانق أفرع أشجار الفاكهة»

ذلك هو المجال الرحيب الذى تصله الأغنية. إننا نرى الأسلاف من النساء فى أماكنهن القصيّة المهيبة، حيث تترامى الأرض من أسفلهم. ولكن عند هذه النقطة تتحول نغمة الأغنية، ويظهر موضوع جديد، إذ تبصر الأسلاف الجدات صديقات لهن يقفن على قمم الجبال الأخرى، ويشرن إليهن داعيات للزيارة. ولكن الأسلاف الجدات لا يستطعن تلبية الدعوة، طالما أنهن مقيدات إلى أماكن عملهن:

«إنها تشير إلىّ بأذيال الفئران الطويلة

تدعونى إلى الحضور»

لقد جعلتْها هذه الدعوة تبكى

وتتساقط دموعها الغزيرة

تميل برأسها عند حافة الجبل

وتنهمر قطرات الدمع على وجنتيها

تنهمر قطرات الدمع على وجنتيها

تدير تلك الدموع رأسها

تنهمر قطرات الدمع على وجنتيها

دموع فوق دموع، مرارة يصحبها يأس

إن الجدَّات الأسلاف يعانين من يأس محزن، لأنهن – رغم قوتهن الهائلة – لايستطعن تلبية دعوة الصديقات ويفارقن أماكنهن. قد نظن لأول وهلة أن هذه ليست إلا أوهامًا انتهى إليها مبدع الأغنية، عندما حاول أن يتأمل حياة أولئك الجدَّات من الأسلاف، في أثناء انفرادهن فوق القمم. وقد يكون هذا صحيحا، لكن من المؤكد أن كلمات الأغنية تقدم موقفا دراميا خالصا، فالجدَّات مقيَّدات في أماكنهن بحكم إجابتهن، وهن على هذه الحال منذ بدء الخليقة، حيث يرقبن الحياة البشرية التي يشرفن عليها إلى الأبد. ويعاملهن مبدع الأغنية – رغم إدراكه لطبيعتهن المقدسة – على أنهن نساء. وبما أنه يعرف طبائع النساء ويدرك تقديرهن للواجب وارتباطهن به، فإنه يفسر حياة الجدات الأسلاف من خلال خبرته البشرية وتعامله مع النساء من حوله. إن خيال

المغنى يمارس دوره، هنا، لتحقيق غاية محددة؛ فهو يحاول أن يفتش فى أعماق المشهد المنظور بحثا عن مغزاه الداخلى، وهو ينجح فى ذلك، لأنه يراقب مجتمعه الإنسانى فى حساسية فائقة، ثم ينتقل - دون أن يعى - من هذا المستوى الإنسانى إلى غيره من المستويات الروحية المتسامية.

إن الخيال البدائى يتعامل أساسا مع ما فوق الطبيعى وغير المحسوس، فضلا عن أنه غالبا ما يندفع إلى الحركة والفعل بطريقة لا واعية ليحقق الأهداف التى تفرضها عليه موضوعاته الخاصة. وهو يقدم إلى عقل المتلقى شيئا مرئيا، وذلك من خلال خلعه صفات المنظور والمألوف على غير المألوف أو المنظور. وتنبع قدرته على تحقيق ذلك من حدّة ورهافة الإحساسات البدائية، فعلى هذه الإحساسات يعتمد نشاطه وواقعيته أيضا. ومن المؤكد أنه لن يكون ناجحا على هذا النحو ما لم تكن نتائجه أو أعماله على هذا القدر من الصلابة والبصرية. وليست إحساسات البدائى أكثر حدة من إحساساتنا فحسب، بل إنه يعتمد فى حياته اليومية أكثر مما نعتمد نحن. إنه يطور وينمى معرفته الحادة والعميقة بمشاهد العالم من حوله، بل يمزج أغانيه بهذه المشاهد، وهذا أمر طبيعى طالما أن دياناته وعقائده الطوطمية ترتبط ارتباطا وثيقا بهذه المشاهد. ورغم إيمانه اللامحدود بما فوق الطبيعى فإنه يحيا فى عالم واحد فحسب، عالم يرتبط به الأحياء والأموات على السواء، ويلتحم به

الطبيعى وما فوق الطبيعى فى نفس الوقت. وبما أنه لا يضع أى فارق بين عالم الطبيعة وعالم ما فوق الطبيعة، بل يؤمن بأنهما عالم واحد من حيث التأثير، فإنه يستخدم ما يعرفه عن العالم الأول ليشكّل به أفكاره الخاصة عن العالم الذى لا يعرفه والذى لايتشكك - مع ذلك - فيه أو ينكر وجوده. إن خيال البدائى ليس إلا توسيعا لملاحظاته وإدراكاته، بمعنى أنه يستخدم مدركاته الحسية وملاحظاته على الأشياء من حوله كى يخلق بها عوالم غيبية تخضع لما يعرفه هو وأبناء جنسه من عالمه الفيزيقى الذى يحيا فيه.

الخيال الرومانسى(*)

س. موريس بورا

إذا أردنا أن نحدد الخاصية التى تميز الشعراء الرومانسيين الإنجليز عن شعراء القرن الثامن عشر، وجدناها فى الأهمية التى خلعوها على الخيال، وفى النظرة الخاصة التى نظروا بها إليه. فى هذا الجانب يتفق كل من بليك و كولردج و وردزورث و شيللى و كيتس، رغم ما قد يكون بينهم من خلافات مهمة حول التفاصيل، فالخيال بالنسبة إليهم جميعا يدعم نظرية متميزة الأصالة فى الشعر. ولم يكن الخيال المحور الأساسى فى النظرية الشعرية فى القرن الثامن عشر، إذ كانت له أهمية ضئيلة عند پوپ و چونسون، بل و درايدن من قبلهما، وعندما كانوا يذكرونه كانوا يعطونه أهمية محدودة. لقد استحسنوا الوهم الخاضع لما أسموه (حكم العقل) **Judgement** وأعجبوا بالاستخدام المناسب للصور، تلك التى عنوا بها شيئا أقل من الانطباعات البصرية

(*)العنوان الأصلى للمقال: "The Romantic Imagination" وهو مأخوذ من كتاب:

C. Maurice Bowra: The Romantic Imagination, Oxford Univ. Press, 1961

وقد ترجم هذا المقال ونشر فى مجلة الأقلام، وزارة الإعلام، بغداد، العدد ١٢، السنة١١، أيلول (سبتمبر) ١٩٧٦.

والاستعارات، ولكن ما كان يهمهم أكثر من غيره هو صدق الشعر بالنسبة للانفعالات، أو بالنسبة للعواطف **Sentiment** كما كانوا يؤثرون القول. لقد كانوا حريصين على النظم في عبارات عامة تصف التجربة العامة للإنسان، بدلا من الانغماس في نزوات فردية، تحاول خلق عوالم جديدة، ولذلك كان الشاعر عندهم مفسراً أكثر منه خالقا، ويشغله عرض ما يجذب انتباهنا من الأشياء التي نعرفها من قبل أكثر من حرصه على أن يقودنا إلى غير المألوف أو غير المنظور. كما كانوا مهتمين بمظهر الحياة المألوف أكثر من مظهرها الغامض، وكانوا يرون أن مهمتهم هي عرض هذا المألوف بقدر ما يستطيعون من صدق أو تفنن. أما الرومانسيون فقد كان الخيال هو الأساس عندهم، لأنهم كانوا يرون أن الشعر لا يمكن أن يوجد بدونه.

كان هذا الإيمان بالخيال جانبا من إيمان العصر بالذات الفردية. لقد أصبح الشعراء واعين بهذه القدرة المذهلة على خلق عوالم خيالية، ولم يعتقدوا أن ذلك أمر تافه أو زائف، بل على العكس. كانوا يرون أن كبح هذه القدرة إنكار لشيء لا غنى عنه لوجودهم كله. ولذلك كان الرومانسيون يرون أن هذه القدرة بالذات هي التي جعلت منهم شعراء، وأنهم - بتوسلهم بها - يصنعون صنيعا أفضل من أولئك الشعراء الذين

يضحُّون بها فى سبيل الحرص والذوق العام. لقد أدركوا أن قوة الشعر تغدو أقوى ما تكون عندما يعمل الباعث الخلاق دون عوائق. وذلك ما حدث لهم عندما شكّلوا من الرؤى الزائلة أشكالا ملموسة. وتعقبوا الأفكار الشاردة حتى روّضوها وأخضعوها لإرادتهم. وكما يحدث فى السياسة عندما تتحول عقول البشر عن النظام الموجود إلى مطامح رحبة لإنسانية جديدة، يحدث في الفنون عندما يتخلى المبدعون عن النسق التقليدى للوجود، فى سبيل مغامرات خاصة تنطوى على عظمة ملهمة. وما حدث فى عصر النهضة عندما بدهت الشعراء إمكانيات هائلة للذات الإنسانية، عبروا عنها فى فن جسور متحرر يتجاوز بالتأكيد دائرة المحاكاة للحياة، حدث ما يماثله عند الرومانسيين الذين شعروا، عندما وصلوا إلى درجة أكمل من الوعى بقواهم، بحاجة مماثلة، كى يتوسلوا بهذه القوى فى تشكيل عوالم جديدة للعقل.

دعمت التأكيد الرومانسى للخيال اعتبارات دينية وميتافيزيقية؛ إذ سيطرت نظريات لوك على الفلسفة الإنجليزية طوال قرن من الزمان. ولقد ذهب لوك إلى أن العقل يظل سلبيا تماما فى حالة الإدراك، أى مجرد مسجل للانطباعات التى ترد إليه من الخارج أو (مراقب كسول للعالم الخارجى). ولقد كان مثل ذلك التفكير متناسبا كل التناسب مع

عصر التأمل العلمى الذى وجد في نيوتن خير من يمثله. كما كان التفسير الآلى للعالم، ذلك التفسير الذى قدمه الفلاسفة والعلماء على السواء، يعنى بذل أقل قدر من التقدير للذات الإنسانية، وبوجه خاص لأكثر قناعاتها فطرية، وإن لم تكن أقلها أهمية. من هذه الزاوية أوجد لوك ونيوتن مكانا لله فى عالمهما، الأول على أساس (أن كل عمل من أعمال الطبيعة كاف فى ذاته ليكون دليلا على الخالق) والثانى على أساس أن الصنع العظيم للعالم يشى إلى الصانع. ولم يكن ذلك ما يريده الرومانسيون من الدين. فلقد كان الأمر عندهم أمر شعور قبل أن يكون أمر عقل، ومكابدة أكثر منه جدلا، استاءوا من هذه التفسيرات الآلية للعالم، لأنها تتجاهل أعمق قناعاتهم. لقد قدم لوك نظرات فى الشعر كما قدم فى أغلب الأنشطة الإنسانية، ولكنه هبط بالشعر إلى مرتبة هينة، فجعله محض «فطانة» Wit مهمتها تجميع الأفكار (وبذلك تصنع صورا مبهجة ورؤى مقبولة لدى الوهم). هذه الفطانة لا يعول عليها فى ذاتها لأنها لا تهتم بالحقيقة أو الواقع. ولقد نبذ الرومانسيون مثل هذه النظرات التى تسلب عملهم صلته الجوهرية بالحياة.

ولقد أصبح لوك دريئة لهجوم بليك وكولردج على السواء، فقد عده كل منهما ممثلا لهرطقة تقضى على الطبيعة والوجود. بل لقد شغلا بما

هو أكثر من دحض نظراته الخاصة إلى الله والشعر، فكانا معاديين للنسق الفكرى الشامل الذى يدعم نظراته الخاصة، والذى يحرم الذات الإنسانية - فى أسوأ أشكاله - من الأهمية. لقد نبذا مفهومه عن العالم واستبدلا به مفهومهما الذى يستحق صفة (المثالية) لأن العقل هو المحور الأساس فيه والعامل المنظم له. ولما كان بليك وكولردج شاعرين، ألحّ كلاهما على أن الخيال هو النشاط البالغ الحيوية للعقل. لقد جعلا من الخيال مصدر الطاقة الروحية، ومن ثم لم يكن من سبيل أمامهما إلا الإيمان بقداسته، وأنهما عندما يتوسلان به يقومان بنشاط مشابه - بمعنى من المعانى - لنشاط الله. ويقول بليك باعتداد صاحب الرسالة الملهم: «إن عالم الخيال هو عالم الأبدية، إنه الصدر المقدس الذى سنئول إليه جميعا بعد موت الجسد الفانى. إن عالم الخيال عالم أبدى مطلق، أما عالم التولد والنبات فعالم محدود عارض. وفى هذا العالم الأبدى توجد الحقائق الدائمة، لكل ما نراه منعكسا فى تلك المرآة النباتية من الطبيعة؛ فنحن ندرك كل الأشياء بأشكالها الأبدية فى الجسد المقدس المخلص، وكرمة الخلود الصافية، والخيال الإنسانى». لقد كان بليك يرى أن ما يصنعه الخيال لا يقل عن فعل الخلق الإلهى الذى يحدث فى روح الإنسان. ويترتب على مثل ذلك الفهم أن أى فعل من أفعال الخلق التى يقوم بها الخيال فعل مقدس، كما يترتب عليه أيضا أن الطبيعة الروحية

للإنسان لا تصل إلى أقصى اكتمالها أو كمالها إلا بالخيال. قد لا يتحدث كولردچ بلهجة الواثق الملهم كما يتحدث بليك، ولكن النتيجة التى انتهى إليها لا تختلف كثيرا عن النتيجة التى انتهى إليها بليك. ولذلك يقول كولردچ: «إنى أعد الخيال الأولى بمثابة القوة الحية والوسيط الأول لكل إدراك بشرى، وبمثابة تكرار فى العقل المحدود لفعل الخلق الأبدى فى الذات المطلقة». صحيح أن كولردچ يعد الشعر نتاجا للخيال الثانوى ولكن طالما أن كلا النوعين من الخيال يختلفان فى الدرجة فحسب، يظل الخيال بوجه عام - عند كولردچ - فى مرتبة سامية، ما دام يشارك فى النشاط الخلاق لله.

تلك هى الدعوى الهائلة التى نادى بها الرومانسيون. وهى لا تقتصر على بليك وكولردچ فحسب، فقد التزم بها - بقدر ما - وردزورث وشيللى وكيتس، فلم يكل كل منهم متيقنًا من أن الخيال أسمى ملكاته فحسب، **بل كانوا واثقين جميعا من ارتباط الخيال بالنظام الميتافيزيقى للكون**. ولم تطرح هذه الدعوى التى استمد منها الشعر الرومانسى أكثر ما فيه من سحر طرحا كاملا قبل الرومانسية. وموضع الخطر فى هذه الدعوى الجسور يكمن فى أن الشاعر قد يستغرقه عالمه الخاص واستكشاف أركانه القصية إلى الدرجة التى تجعل الشاعر غير قادر على توصيل تجربته الأساسية لغيره من البشر، فيفشل فى إقناعهم

بمعتقده الخاص، ومن المؤكد أن الرومانسيين خلقوا عوالمهم الخاصة لكنهم نجحوا فى إقناع الآخرين بأن ما خلقوه ليس عبثا أو وهما لا طائل وراءه. ومن هذه الزاوية كانوا بالقطع أكثر ارتباطا بالأرض وبالرجل العادى من بعض معاصريهم الألمان، إذ لم يقدروا التطلع القلق باعتباره غاية من ذاته، أو يقدورا الإيمان بالهلوسة والسحر اللذين لعبا دورا كبيرا فى تفكير برنتانو Brentano، ولا كانوا ينطوون على تلك البهجة العدمية فى الانفصال عن الحياة، تلك البهجة التى كتب عنها نوفاليس Novalis إلى كارولين شليجل Caroline Schlegel قائلا: «أعرف أن الخيال ينجذب أكثر إلى كل ما هو حيوانى وغير أخلاقى، ولكن أعلم - بالمثل - إلى أى مدى يشبه الخيال الحلم، وكيف يعشق الظلمة والوحدة وكل ما ليس له معنى». ولم يكن ذلك ما يفكر فيه الرومانسيون الإنجليز. لقد آمنوا أن الخيال يتصل اتصالا وثيقا بالحقيقة والواقع، ولقد عانوا فى سبيل أن يظل شعرهم مرتبطا بهما.

ولذلك كان عليهم أن يواجهوا المعضلة القديمة: ما الذى يضمن إذا ما أطلق الإنسان العنان لخياله، أن ما يقوله صادق بأى معنى من المعانى؟ وهل يستطيع أن يخبرنا بشىء لا نعرفه؟ وهل يمكن أن يكون تباعده عن الحياة العادية فرارا منها؟ لقد أجاب لوك عن السؤال فى جانب من جوانبه عندما نظر نظرة متعالية إلى الفطانة الشعرية. وثمة

إجابة مشابهة قدمها الصديق الثورى لبليك وهو توم پين Tom Paine الذى يقول فى (عصر العقل) : «أستدرك فأقرر أنى أومن بشىء من الموهبة فى الشعر، ولكن أرى أن كبح هذه الموهبة أفضل من تشجيعها، باعتبارها تقودنا إلى مجال الخيال بشكل بالغ».

ولم تكن وجهة النظر هذه جديدة تماما، فهى تستند إلى افتراض أقدم يرى أن إبداعات الخيال مجرد أوهام منفصلة عن الحياة. لقد أرّقت المشكلة الإليزابثيين من قبل، ويكشف شكسبير عن معرفته بها عندما يقول على لسان ثيسيوس:

إن عين الشاعر فى دوران محموم رهيف
تجوب ما بين الأرض والسماء وما بين السماء والأرض
وكما يجسد الخيال صور الأشياء المجهولة
فإن قلم الشاعر
يشكلها، ويخلق من العدم
أشكالا ملموسة ويمنحها اسما

قد لا يستحسن هذه النظرة فيلسوف إيطالى مثل بيكو دللا ميراندولا Pico della Mirandola يرى أن الخيال - فى الأغلب - قوة مريضة، مما يجعله يرحّب بربط ثيسيوس بين العاشق والشاعر والمجنون. بل إن أولئك الذين لا يجازفون بالقول إلى هذا الحد، آمنوا أن

إبداعات الخيال واهية الصلة بالحياة الفعلية، وأنها لا تقدم أكثر من فرار مقبول من الحياة. لقد كانت هذه النظرة واضحة لدى باكون فى (النهوض بالتعليم) حيث يرى: «أن الخيال لكونه غير مقيد بقوانين المادة، يمكن في سعيه - وراء المتعة - أن يصل بين ما فصلته الطبيعة ويفصل بين ما وصلته، وبذلك يعقد علاقات غير شرعية بين الأشياء أو يفصل بينها». لقد قصر باكون الخيال على لون من النشاط المبهج لا يجلب الأذى، ولم يرق به عن هذا المستوى. كما أن العصر الإليزابيثى الذى يفوق غيره من العصور بما أبدعه من عوالم خيالية، لم يطرح أهم مفكريه أى دعوى عظيمة لشعراء العصر، وظلوا - بوجه عام - قانعين بضرورة إرجاء اهتمام الشاعر بالحياة العادية.

ولا يقنع مثل ذلك الموقف شعراء آمنوا أن الخيال ملكة مقدسة ترتبط بالقضية الأساسية للوجود. ومن المؤكد أنه يصعب على أى شاعر مهما كان أن يرى فيما يبدعه خيالا بالمعنى الزرى الذى خلعه باكون على الكلمة، إذ يؤمن الشعراء - عادة - أن إبداعاتهم ذات صلة بالواقع، بل إن ذلك الإيمان هو الذى يدعم عملهم. قد لا يعتمدون فى إبداعاتهم على العقل التحليلي، إلا أن إبداعهم - مع ذلك - ليس أقل نفاذا فى الواقع.

ولذلك يذهب الشعراء إلى أن الشعر يتعامل مع الحقيقة بمعنى من المعانى، وإن كانت الحقيقة التى يتعامل معها الشعر تختلف عن تلك التى

يتعامل معها العلم، أو تتعامل معها الفلسفة. وفهم شكسبير للمعضلة واضح فيما ردت به هيپوليتا **Hippolyta** على ثيسيوس في حوارهما عن الخيال:

ولكن قصة ما حدث في تلك الليلة

وكل ما قدّمته من أشياء

لشاهد على أنها أكثر من مجرد صور للوهم

وأن لها أصلا ثابتا لا شك فيه

ومع ذلك فما أعجبها وما أغربها

لقد كانت هيپوليتا على قدر من الوعي جعلها ترى أن إبداعات الشاعر ليست «عدما» وإنما هي ذات صلة بالواقع. وهي بذلك تطرح نظرة معارضة للنظرة الأفلاطونية التي يمثلها پيكو، ولكن ثمة وشائج تربط نظرتها بما قاله جورينو **Guarrino** من أن عبارات الشعر صادقة بالمعنى الرمزي لا الحرفي. أي أن ما يبدعه خيال الشاعر - فيما ترى هيپوليتا - مرتبط بالتجربة الحية، ويكشف عن نوع من الحقيقة.

لقد واجه الرومانسيون هذه القضية بشجاعة فألحّوا على أن الخيال يكشف نوعا مهما من الحقيقة، ولن ينظروا إليه كما لو كان

يتعامل مع اللاموجود، كما رأوا أن الخيال - عندما يمارس نشاطه - يكشف الأشياء التى يعجز العقل العادى عن الوصول إليها، وأن هذا الكشف مرتبط ببصيرة متميزة أو إدراك أو حدس. **ومن المؤكد أن الخيال والبصيرة لا ينفصل كلاهما عن الآخر، فهما يشكّلان قدرة عقلية واحدة إزاء أى اختيار عملى، لأن البصيرة تحفز الخيال ثم تعود فتزداد رهافة بفاعليته.** ذلك هو الافتراض الذى كتب الرومانسيون الشعر على أساس منه، وهو افتراض يعنى أنه إذا أثار شىء من الأشياء مواهبهم الخلاقة فإن إحساسهم بغموض هذا الشىء يدفعهم إلى سبره ببصيرة خاصة، وتشكيل كشفهم لجوانبه فى أشكال خيالية. وليست هذه العملية عصية على الفهم، فعندما نستخدم خيالنا غالبا ما تثيرنا بعض المشاكل المراوغة التى تتطلب حلا، ثم نتمكن عن طريق ما نخلقه فى أذهاننا من أن نرى منها الكثير مما كان مبهما من قبل أو غير مفهوم. وبقدر ما تتشكل أوهامنا فى شكل متجانس، نرى بمزيد من الوضوح ما كان يتأبّى على أفهامنا ويحيّرنا. وذلك بعينه ما فعله الرومانسيون. فلقد ألفوا ما بين الخيال والحقيقة، لأن ثمة بصيرة متميزة أثارت إبداعاتهم ووجهت مسارها فى آن. وقد أوضح كولردج هذه النقطة توضيحا كاملا، عندما امتدح وردزورث بقوله: «إنها الوحدة التى ألفت ما بين الشعور العميق والفكر العميق، والتوازن الرهيف بين صدق الملاحظة والقدرة الخيالية

التى تعدل الموضوعات الملاحظة، وفوق هذا كله الموهبة الأصلية التى تنشر النغم والجو، وما يصاحبها من عمق العالم المثالى وسموه، ذلك العالم الذى يحيط بالأشكال والأحداث والمواقف، والذى تحجب العادة بريقه بالنسبة للبشر العاديين وتقضى على كل ما فيه من توهج وحيوية». ومن الواضح أن الخيال ما دام يعمل على هذا النحو، لا يمكن أن يُتّهم بكونه هروبا من الحياة أو أنه لا يعدو أن يكون تسلية مقبولة.

إن الإدراك **perception** الذى يعمل فى ترابط وثيق مع الخيال لا يمكن أن يكون على ذلك النحو الذى رآه لوك. ولقد جهد الرومانسيون حتى تجنبوا أى سوء فهم فى هذا الجانب. إن ما يهمهم أكثر من غيره هو البصيرة التى تنفذ إلى طبيعة الأشياء، ولذلك رفضوا تحديد لوك لعملية الإدراك وقصرها على الموضوعات الفيزيقية، لأن ذلك التحديد يحرم العقل من أهم وظائفه الأساسية، أى تلك الوظيفة التى لا ينفصل فيها الخلق عن الإدراك. ولذلك يتحدث بليك عن تحديد لوك لعملية الإدراك بسخرية الملهم: «الأشياء الذهنية هى الموجودات الحقيقية، أما ذلك الذى يدعونه ماديا فما من أحد يعرف موطنه، إذ لا يوجد إلا من عالم الضلال والمغالطة. هل ثمة وجود لشىء خارج الذهن أو الفكر؟ أين ذلك إلا فى عقول الحمقى؟». وينتهى كولردج إلى نتيجة مشابهة ولأسباب مشابهة عندما يقول: «إذا كان العقل إيجابيا، وإذا كان على صورة الله بالتأكيد،

أي صورة للخالق بأسمى المعاني، فلا يمكن لأى نظرية تقوم على سلبية العقل إلا أن تكون نظرية زائفة».

لقد مهّد بليك وكولردج – برفضهما للنظرة الحسية إلى العالم – الطريق لاستعادة سيادة الروح، تلك السيادة التى أنكرها لوك، وإن كان الميتافيزيقيون الألمان فى عصره نادوا بها، ولم يكن بليك يعرف شيئا عن الميتافيزيقيين الألمان، فالنتائج التى توصل إليها نبعت من بصيرته الخاصة، التى لم تستطع الإيمان بأن المادة – بأى معنى من معانيها – لها وجود حقيقى مثل وجود الروح. أما كولردج فقد قرأ كانط وشيلنج ووجد لديهما الكثير مما يدعم نظراته، ولكن هذه النظرات لم تنبع منهما بقدر ما نبعت من إيمانه الفطرى بأن عالم الروح هو العالم الوحيد الحقيقى. ولما كان كولردج شاعرا فى المحل الأول وميتافيزيقيا فى المحل الثانى، فإن مفهومه عن عالم الروح نبع من إحساسه الحاد بوجود حياة داخلية، ومن إيمانه بأن الخيال – عندما يعمل مع الحدس – أكثر قدرة من العقل التحليلى على اكتشاف الموضوعات التى تشغلنا بالفعل.

كان الرومانسيون – برفضهم تفسيرات لوك ونيوتن للعالم المحسوس – مستجيبين لنداء داخلى، يدعوهم إلى المضى فى اكتشاف عالم الروح. ولقد سلك كل منهم سبيلا مختلفا قاده إلى الإيمان بنظام

للأشياء مختلف عما نراه أو نعرفه، وكان ذلك النظام هو الهدف النهائى لمسعاهم المتقد. لقد أرادوا النفاذ إلى الحقيقة الدائمة واكتشاف جوانبها الغامضة، حتى يفهموا بأوضح ما يكون الفهم معنى الحياة وقيمتها. ولذلك، كانوا مقتنعين بأن الأشياء المحسوسة ليست إلا أدوات تعين على الوصول إلى هذه الحقيقة. أى أن الأشياء المحسوسة ليست كل شىء، كما أنها لا تكتسب دلالتها الكاملة إلا إذا ارتبطت بقوة شاملة تمنحها المعنى. ومن السهل أن نوضح ذلك، فإن أغلبنا يشعر أن العالم المحسوس ليس كافيا بذاته، وأنه يتطلب نظاما فكريا يبرر للإنسان صواب معتقداته، كما يبرر له العلة التى تجعلنا فى أى نظام آلى نستند إلى درجات من القيم ليست آلية على الإطلاق. وإذا كان لوك ونيوتن فسرًا ماهية العالم المحسوس فإنهما لم يفسرا القيمة التى ينطوى عليها. ومن المؤكد أنهما عندما فسرا الأحكام العقلية بردها إلى عمليات حسية دمرًا صواب هذا الإحكام، لأنهما جعلا الضمان الوحيد لصدقها وجود حقيقة موضوعية لا تحددها عملية ذاتية أو علّية. إن مثل هذا التفسير ينطوى على روح الإنكار، لأنه عندما يحاول أن يعلل إيماننا بالخير والمقدس والجميل لا يفلح إلا فى عدم التعليل، فالعمليات الحسية وحدها تعجز عن التعليل؛ ذلك ما جعل بليك يرفض الطبيعيين الذريين ومن شابههم، لأنهم يحاولون - سدى - تدمير الضوء المقدس الذى يمنح

بذاته المعنى للحياة، ويعلن أن نظرياتهم تفقد كل قيمتها فى حضرة ذلك الضوء:

إن ذرات ديمقريطس

وجسيمات الضوء عند نيوتن

حبات رمال على شاطئ البحر الأحمر

حيث تتألق أضواء خيام إسرائيل

لقد اهتم الرومانسيون بجوانب الروح، وكان أملهم أن يفهموا هذه الجوانب وأن يصوروها فى شعر مؤثر عن طريق الخيال والبصيرة الملهمة.

كان ذلك البحث عن عالم غير منظور يثير إلهام الرومانسيين ويجعل منهم شعراء. ولقد نبعت قوة عملهم - فى جانب منها - من القوة الدافعة التى ولّدتها رغبتهم فى الوصول إلى الحقائق الأساسية، كما نبعت - فى جانبها الآخر - من فرط توقّدهم عندما حسبوا أنهم وصلوا إلى هذه الحقائق. ولقد مضى الرومانسيون الإنجليز فى بحثهم الخيالى حتى وجدوا الإجابة التى ترضيهم، ولم يفعلوا ما فعله معاصروهم الألمان، الذين قنعوا برعشة «التطلع» فى ذاتها، دون أن يهتموا كثيرا بما

يمكن أن يكون وراء ذلك التطلع، طالما ظل ذلك «الماوراء» غامضا بالقدر الكافى. لقد سعى الرومانسيون الإنجليز إلى نقل غموض الأشياء من خلال أعراضها الفردية، حتى يتكشف معنى الأشياء. ومن أجل ذلك سلكوا سبيل الذات الكاملة، التى تتكامل داخلها القدرات العقلية والحسية والانفعالية، ولم يسلكوا سبيل العقل المنطقى. ولا ينفع فى ذلك السبيل الذى اختاروه إلا التقديم الفردى للتجربة الخيالية؛ ففى ذلك التقديم نرى أمثلة لما لا يمكن التعبير المباشر عنه بالكلمات، ولما يمكن أن ينقل إلينا عن طريق الإشارة والتلميح فحسب. لقد كانت القوى التى رآها وردز ورث فى الطبيعة والتى رآها شيللى فى الحب هائلة، إلى درجة أننا لا يمكن أن نبدأ فى فهمها إلا عندما تقدم من خلال أمثلة فردية ملموسة. بهذه الأمثلة ندرك شيئا مما أدركه الشاعر فى رؤياه. إن جوهر الخيال الرومانسى يكمن فى تشكيل الأشياء التى تعرض هذه القوى غير المنظورة فى حالاتها الفاعلة. وليس ثمة سبيل آخر إلى ذلك، ما دامت هذه القوى تتأبّى على التحليل والوصف، ولا يمكن أن تتبدى إلا من خلال الخاص والملموس.

إن إدراك هذه الجوانب الروحية مختلف كل الاختلاف عن الفهم العملى لقوانين الطبيعة، كما هو مختلف عن سبيل الفلسفة فى الوصول إلى الحقائق العامة، لأن هذه القوانين أو تلك الحقائق تصاغ صياغة

محددة فى كلمات مجردة. أما القوى الروحية فلابد أن تقدم من خلال الأمثلة الخاصة، لأننا لا يمكن أن نرى هذه القوى فى تفردها الحقيقى إلا من خلال ذلك فحسب، ولن نبدأ – حقيقة – فى تفهم أهميتها وبهائها إلا إذا انصبَّ عليها ضوء الخيال المقدس. ولذلك كان بليك صارما كل الصرامة إزاء النظرة التى ترى أن الفن يتعامل مع الحقائق العامة. فلم يقبل تقدير صموئيل چونسون لما أسماه «جلال العام» ورفض رفضا عنيفا ما قاله چونسون من أنه «لا شىء يبهج العديد من البشر، أو تستمر بهجته طويلا، إلا تمثيل الطبيعة العامة». لقد كان بليك يفكر بطريقة مخالفة: «إن التعميم قرين البلاهة. أما التخصيص فهو علامة الجدارة. فليست المعارف العامة إلا معارف البلهاء. ما هى الطبيعة العامة؟ هل ثمة شىء من هذا القبيل؟ ما هى المعرفة العامة؟ هل ثمة شىء من هذا القبيل؟! لنحسم الأمر قائلين: إن المعرفة بأسرها هى الخاص فحسب».

لقد آمن بليك بذلك لأنه كان يعيش فى الخيال وكان يعلم أنه ما من شىء يكتسب دلالته الكاملة إلا إذا تبدَّى فى شكل خاص. وذلك ما يوافق عليه الرومانسيون بوجه عام. لقد قصد فنهم إلى أن يقدم – بكل ما يمكنه من قوة – لحظات الرؤيا التى تمنح أرحب الأمور تماسك وبساطة الأحداث الفردية. حتى فى «كوبلاى خان» التى تحتفظ بكثير من

خصائص الحلم الذى تولدت منه، ثمة تقديم فردى بالغ الرقى لتجربة غريبة وغامضة، هى فى الحقيقة التجربة الأساسية لكل خلق، فى بهجته الديونيسية وتنظيمه الخلاب، لكثير من العناصر فى نمط مذهل. لعل كولردج لم يكن واعيا تماما بما صنع عندما كتب هذه القصيدة، ولكنّ التجربة التى يصورها هى تجربة المزاج الخالق فى أنقى لحظاته، حيث تتفتح أمامه كل الإمكانيات اللامحدودة. وليس من المستغرب أن يشعر كولردج بالرغبة فى امتلاك كل الإمكانيات الكامنة فى هذه اللحظة - هذا إذا استطاع أن يستخلصها - أو يشعر بالرغبة فى منادمة الآلهة:

يصيح الجميع: حذار! حذار
عيناه البراقتان وشعره المحلق فى الهواء
ارسم حوله ثلاث دوائر
وأغمض عينيك فى خشوع قدسى
لأنه قد أطعم الرحيق
ونهل من لبن الفردوس

إن مثل هذه التجربة، فى تباعدها وغرابتها وتجاوزها عالم الحس، هى التى يبحث من خلالها الرومانسيون عن الشعر، ولقد رأوا أن الطريق الوحيد لنقلها إلى الآخرين لن يتحقق إلا فى الحالات والأمثلة الخاصة.

إن القوى غير المنظورة التى تدعم الكون تفعل فعلها فى العالم المنظور ومن خلاله، وبالتالى فلا يمكن لنا أن نكون على علاقة بها إلا من خلال ما نراه وما نسمعه وما نلمسه. وإذا كان كل شاعر يصوغ شعره من عالم الحواس، فإن ذلك العالم عند الرومانسيين ليس إلا وسيلة توجّه قوى البصيرة وتعينها في الوصول إلى غايتها. إن عالم الحواس يؤثر فيهم بطريقة تجعلهم يتجاوزون الحس أحيانا إلى النظام المتعالى للأشياء، ولكن ذلك لا يحدث إلا بعد أن ينظروا إلى العالم من حولهم بعينى الحب اليقظى. وإحدى الميزات التى حقّقوها بتخلصهم من أسر المجردات والحقائق العامة هى حريتهم فى استخدام حواسهم والنظر إلى الطبيعة نظرة متحررة من المواضعات التقليدية، وأكثر من ذلك لقد تميزوا جميعا برهافة الحساسية الفيزيقية التى كانت تخلب لُبّهم بما يرونه أحيانا إلى درجة تسيطر على وجودهم تماما. يصدق ذلك على وردزورث وكيتس اللذين أعادا إلى الشعر رهافة الإحساسات السمعية والبصرية، تلك الرهافة التى تضاءلت بعد شكسبير. كما يصدق نفس الأمر على بليك وكولردج وشيللى.

إن العين المدققة الملاحظة التي جعلت من بليك فنانا بارعا فى الخط واللون كانت ذات أثر فى شعره، صحيح أنه نادرا ما يقنع بمجرد

وصف مـا يراه، إلا أنـه عندمـا يسـتـغل الوصف لغـرض أبعـد يرتبط بالكشف عن الأسرار الهائلة، تصبح كلماته حية تماما ومحددة، فتسطع رموزه إزاء العين. وعلى الرغم من أن كولردچ وجد بعضـا من أصـفى إلهاماته فى الأحلام والتجليات، إلا أنه منح تفاصيلها تألقا متفردا فى الشكل والشخصية. كما أن شيللى - وإن كان يعيش بين أفكار مـحلقة ومجردات رهيفة - كان يعى تمام الوعى العالم المنظور، حتى لو كان ذلك الوعى نتيجة إيمانه بضرورة الانتباه إلى المنظور، باعتباره مرآة الأبدية والخلود. قد يوجد شعراء يستغرقون كل الاستغراق فى الأحلام، بحيث يصعب عليهم ملاحظة المشهد المألوف، لكنّ شعراء الرومانسية ليسوا من هذا النوع. فمن المؤكد أن قوتهم نبعت، بشكل متزايد، من الطريقة التى كانوا يسلطون بها ضوءا جديدا وساحرا على وجه الطبيعة المألوف، فنندفع معهم إلى البحث عن تفسير لجاذبية الطبيعة، تلك الجاذبية التى لا نستطيع مقاومة أثرها فى نفوسنا. لقد وجد جميع الشعراء الرومانسيين إلهامهم الرئيسى فى الطبيعة. ومع أن الطبيعة ليست كل شيء بالنسبة إليهم، إلا أنهم لا يستطيعون شيئا بدونها، بعد أن عثروا من خلالها على تلك اللحظات المجيدة التى انتقلوا فيها من المشهد إلى الرؤيا، ونفذوا - حسبما ظنوا - إلى أسرار الكون.

آمن الرومانسيون جميعا بنمط متميز من الحقيقة، بنوا عليه شعرهم، إلا أنهم وصلوا إلى تلك الحقيقة بسبل متباينة، كما تعاملوا معها تعاملا مختلفا. وهم يتباينون فيما بينهم من حيث درجة الأهمية التى يعزونها إلى العالم المنظور، مثلما يتباينون فى تفسيرهم له. أما بليك فكان يمثل جانبا من جوانب هذا التباين، إذ ألحّ على أن الخيال قوة مقدسة ينبع منها كل ما هو حقيقى. قد يتفاعل الخيال مع المادة التى يواجهها وهى الطبيعة، إلا أن ثمة وقتا سيأتى، تختفى فيه الطبيعة، فتصبح الروح – فيما يرى بليك – طليقة، تخلق دون عون من الطبيعة. وما دامت الطبيعة موجودة، فعلى الإنسان أن يأخذ منها رموزه، ويستخدمها لتفسير غير المنظور. إن الملاذ الحقيقى لبليك هو الرؤيا، التى يستطيع من خلالها أن يطلق سراح خياله الخالق، ليغيِّر من معطيات الحس، ويكشف بالأشياء المنظورة عن الحقيقة المقنعة؛ ذلك لأن العالم المألوف يقدم إلينا إشارات ينبغى أن نتعقبها ونمسك بها ونطورها:

فلكى ترى العالم فى حبة من الرمل

والسماوات فى زهرة برية

لا تفلت المطلق من بين يديك

ولا الخلود، فى ساعة من الزمان

لقد وصل بليك من خلال الأشياء المنظورة إلى حالة متعالية أسماها «الخلود» جعلته يشعر بحريته فى خلق عوالم جديدة حية. ولم يكن صوفيًا يكابد فى ظلام حالك حتى يصل إلى الله، بل كان صاحب بصيرة يستطيع أن يقول عن نفسه:

إننى فى حضرة الله ليل نهار

وهو لا يحول وجهه عنى أبدا

لقد تميز بليك عن غيره من الرومانسيين بحدة مفهومة عن الخيال؛ ولذلك يستطيع أن يقول فى ثقة: «إن الخيال هو القوة الوحيدة التى تصنع الشاعر، لأنه الرؤيا المقدسة». ويرجع ذلك إلى أن الخيال هو الذى يخلق الحقيقة، بل إن الحقيقة نفسها نشاط مقدس للذات فى طاقتها المتحررة. لقد تحول انتباه بليك عن العالم المادى إلى العالم المثالى أو الروحى، الذى يستطيع الشاعر أن يساعد فى بنائه مع غيره من الذوات، التى تستجيب مثله إلى الخيال.

قد تكون عين بليك حادة فى نظرتها إلى العالم الملموس، ولكن اهتمامه الأساسى يظل مركّزا على العالم غير الملموس. ولذلك كان كل شىء حىّ عنده رمزا لقوى أزلية يريد أن يصل إليها ويتفهمها. ولما كان رسّاما يتميز عقله بنزعة تصويرية، فإنه وصف غير المنظور بلغة المنظور.

ولا شك أنه رأى غير المنظور رؤية حقيقية ببصيرته الداخلية. ولم يكن ما رآه - إذا جاز التعبير - بديلا للعالم الكائن، وإنما هو نظام روحى لا يمكن تصوره بلغة المشهد الطبيعى إلا من خلال الاستعارة. وما كان يهتم به بليك كل الاهتمام، بل ما كان يحرك أعظم قدراته، هو الإحساس بالحقيقة الروحية التى تؤثر فى كل الأشياء الحية. إن أكثر الأشياء عمومية، يمكن - فيما يرى بليك - أن تكون مفعمة بالعظات والمعانى. ويمكن أن نجد مدى ما وصل إليه بليك فى «دلائل البراءة» حيث يصور لنا فى مقاطع محكمة شبيهة بلغة الأنبياء إحساسه بالعلاقات الوثيقة التى ينطوى عليها الكون، والتى تربط العالم الملموس بعالم الروح فى وحدة واحدة. إن كلماته تبدو بسيطة بساطة كاملة، ولكن كل كلمة منها تتطلب اهتماما بها على حدة، كما يحدث عندما يقول:

إن طائر أبى الحناء فى قفص

يشعل السماوات بالغضب

لأن طائر أبى الحناء ليس مجرد طائر منظور، إنما هو كائن روحانى، أما القوة التى يرمز إليها ذلك الطائر ويجسدها فهى الروح الحرة التى تثير البهجة فى الأغنية، والتى تنطوى عليها الأغنية بأسرها. ولا ينبغى أن يكبح جماح هذه الروح، لأن أى كبح لجماحها إنما هو

خطيئة ترتكب فى حق الروح المقدسة للكون كله. لقد كان بليك صاحب بصيرة يؤمن أن الأشياء العادية لا قيمة لها فى ذاتها، بل فيما تكتسبه من ثراء عندما تصبح رموزا لحقائق أعظم. ولقد كان واثقا كل الثقة بالروح إلى درجة لم يأبه معها بالكثافة البارزة للمادة، ذلك لأنه تجاوز المادة إلى عالم القيم الأزلية وعالم الأرواح الحية.

أما كيتس الذى ينطوى على حب أكبر للعالم المنظور، فقد عومل - فى الغالب - باعتباره رجلا يعيش بالانطباعات الحسية. ولكنه يشبه بليك فى اقتناعه بأن الحقيقة النهائية لا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق الخيال. ويمكن أن نرى ما يعنيه الخيال بالنسبة إليه فى بعض الأسطر من قصيدته «النوم والشعر» حيث يتساءل عما جعل الخيال يفقد قوته القديمة ورحابته:

هل ثمة مجال مهما بلغ صغره

فى القدرة الحالية للطبيعة الإنسانية لا يمكن للخيال أن ينطلق حرا فيه

كما اعتاد فى القديم؟ يجهز جياده المطهمة

التى تمد حوافرها إلى الضوء، وتفعل أفعالا غريبة

فوق السحاب؟ ألم يجعلنا نرى كل الأشياء

من الامتداد الصافى للسماء، إلى أصغر

نفس للبراعم التى لم تتفتح بعد؟

من معنى حاجبى چوبتر الكبيرين، إلى الخضرة

الرقيقة لمروج أبريل؟

لقد كان كيتس يافعا عندما كتب هذه الكلمات، التى قد لا تكون محددة بالقدر الذى نطلبه، ولكن من الواضح أنه يرى فى الخيال قوة قادرة على الخلق والكشف فى آن، أو بالأحرى تكشف من خلال ما تخلق. ولذلك لم يتقبل كيتس أفعال الخيال على أساس أنها موجودة لذاتها فحسب، بل على أساس ما لها من صلة بالحقيقة النهائية التى تتكشف من خلال الخيال. ولقد تابع كيتس هذه الفكرة جاهدا حتى استطاع أن يصل إلى معناها المحدد، ويجعلها فكرته الخاصة لأنها أرضت حاجة من حاجات وجوده الخلاق.

سعى كيتس فى طلب الحقيقة المطلقة من خلال الخيال، وقرّب ما بينه وبين تلك الحقيقة تقديره للجمال الذى تدركه الحواس. وعندما كانت تخايله موضوعات الحس بفتنتها، كان يستثار ويشعر بقدر من السمو ينقله إلى عالم آخر، يؤمن بقدرته على إدراك الكون فى تكامله، أن الشم

واللمس يوقظان خيـاله على عـالم الوجـود حيث يرى جـوانبـه البـالغة الرحابة، فيطلع عليها أتم اطلاع، ويشعر من خلال الجمال أنه أصبح فى حضرة الحقيقة المطلقة. ويقدر الحدة التى يؤثر بها الموضوع الجميل فيه، يقتنع أنه قد تجاوز الموضوع الجميل إلى شىء آخر وراءه. يقول فى (إنديامـون) إن الهناءة ترفع عقولنا إلى مستوى «التـآلف مع الجـوهر» فتتركنا «متحولين وأحرارا فى فراغنا»:

أنشعر بهذه الأشياء؟ تلك اللحظة التى نخطو فيها

إلى لون من الوحدة، فيصبح حالنا

شبيها بحال الأرواح سريعة التحول، ومع

ذلك، فثمة

جاذبية وسحر أبعد بكثير

من تلاشى الذات، الذى يفضى تدريجيا

إلى أكبر درجات الحدة

إن جمال الأشياء المنظورة ينقل كيتس إلى حال من الوجد، هو غاية مطامحه. هذا الوجد هو الذى يفسر الأثر البالغ الذى تحدثه موضوعات الحس فيه، ويبرر رغبته فى تجاوز هذه الموضوعات إلى

حقيقة كونية دائمة. ومفهوم كيتس عن هذه الحقيقة أضيق من مفهوم بليك، بل إنه يتكلم كشاعر على وجه التحديد، بينما يضع بليك كل الأنشطة التى تخلق الحياة أو تنمِّيها ضمن الخيال. يضاف إلى ذلك أن خيال بليك خيال «إيجابى»، أما خيال كيتس فيبدو سلبيا إلى حد كبير، وأنه بحاجة إلى استشعار «أكبر درجات الحدة». ولكن كيتس يظل قريبا كل القرب من بليك فى تأكيد الخيال باعتباره قوة سامية، تستغرق الشاعر فتفتح أمامه مغاليق النظام الروحى غير المنظور.

فكّر كولردچ كثيرا فى الخيال وخصص له بعض الفصول المتميزة من كتابه (سيرة أدبية). ويصعب - إزاء كولردج - أن نفصل فصلا دائما بين النظريات التى شكلها فى المرحلة الأخيرة من حياته وبين الفرضيات التى دفعته تلقائيا إلى العمل، قبل أن تذبل قدراته الخلاقة. قد يبدو كولردچ - أحيانا - واعيا وعيا كاملا بالفلسفة الحسية التى تبنّاها فى شبابه، والتى ورث عنها مفهوم عالم الحقائق «العالم البارد الجامد» حيث تصبح «الموضوعات باعتبارها موضوعات ثابتة أساسا وميتة». ولكن كولردچ الشاعر تجاوز هذه الفكرة، وانتهى إلى نتيجة غير متوقعة، **وهى أنه ما دام العالم الخارجى على ما هو عليه فمهمة الشاعر أن يحوله عما هو عليه، وذلك بواسطة الخيال**. وما دامت «أحداث الضوء والظل» يمكن أن تحول «مشهدا مألوفا معروفا» فالخيال هو الآخر يستطيع أن

يبعث الحياة فى العالم الميت. ولقد برر كولردچ هذه النظرة بنوع من المفارقة الجريئة: إذ يقول: «هل أجرؤ على القول بأن العبقرية يجب أن تمارس نشاطها، واعية بأن الجسد يكدح كي يصير عقلا، أى أن يصبح العقل جوهره». لقد كان كولردج يثق فى الخيال ثقة عميقة، على أساس أن الخيال يمنح الشكل للحياة. ويمكن أن نرى ما يقصد إليه كولردچ من أسطر فى قصيدته «كآبة» حيث يرى أن الطبيعة تحيا فى داخلنا، وأننا نخلق كل شىء فيها:

آه لابد أن يبزغ من الروح نفسها

نور ومجد.. سحابة بديعة منورة

تلف الأرض

يجب أن ينبثق من الروح نفسها

صوت عذب قوى، تمنحه الروح

فيغدو روح كل الأصوات العذبة وحياتها

ولم يسرف كولردچ فى فهم الخيال كما فعل بليك. إن وجود العالم الخارجى يظل يؤرقه، فيشعر أن عليه الامتثال إلى ذلك العالم بمعنى أو بآخر. ولكنه سرعان ما يطرح كل وساوسه جانبًا، عندما تنشط قواه الخلاقة، فيشكل من العالم المعطى الذى لا شكل له عالما خاصا به، لأن

كولردج – فى النهاية – يعتقد أن الوجود يكتسب معناه، من خلال ممارسة النشاط الخلاق المشابه لنشاط الله.

ولا يطرح كولردج أى نظرة محددة عن الحقيقة النهائية التى يكشف عنها الشعر. وإذا أردنا أن نحكم عليه من خلال «كوبلاى خان» يظهر لنا أنه قد شعر – أحيانا – أن فعل الخلق فعل متعال فى ذاته، لا يحتاج إلى البحث عن أى شىء وراءه. ومن الأوفق أن نتساهل مع «كوبلاى خان» فلا نلح عليها. لكن إذا انتقلنا إلى قصيدتيه (الملاح القديم) و(كريستابل) رأينا بوضوح أنه يؤمن أن مهمة الشعر هى نقل الجانب الغامض من الحياة. إن طبيعة هاتين القصيدتين، بكل ما توحيان به من حالة تتراوح بين الحلم واليقظة، أو بين البشر الأحياء والأرواح غير الأرضية، تعطينا فكرة عن نوع الموضوع الذى يثير عبقرية كولردج ويطلقها من عقالها. ومهما يكن من أفكار كولردج الفيلسوف، فإن كولردج الشاعر فتنته فكرة القوى غير الأرضية المؤثرة فى العالم، فكرّس كل مسعاه لإدراك تأثيرها. ومن المؤكد أن علينا ألا نفهمه فهما حرفيا، ولكننا لا نستطيع أن نقاوم الشعور بأن **مفهومه الخيالى عن الحقيقة كان مفهوما عن شىء يكمن وراء الأفعال البشرية، عن شىء أكثر حيوية من العالم المألوف، لأنه ينطوى على تضاد حاد بين الخير والشر**. ولم يظهر هذا المفهوم فى شعر كولردج كله، إلا فى قصيدتين أو ثلاث فحسب.

ويبدو أن الذى دفع كولردج إلى هذا المفهوم هو ما انتهى إليه إدراكه القلق، والمثير فى الوقت نفسه، من أن الحياة تحكمها قوى لا يمكن فهمها فهما كاملا. ولقد أنتج ذلك الإدراك شعرا أكثر غموضا من شعر باقى الرومانسيين، إلا أن ذلك الشعر يظل متميزا بتوقّده وعمقه، لأنه يستند إلى انفعالات إنسانية جوهرية.

يتفق وردزورث - بالتأكيد - مع كولردج فى أغلب ما قاله عن الخيال، خاصة فى تمييزه بين الوهم والخيال، فيرى أن الخيال أهم موهبة يمكن أن يمتلكها الشاعر. ويكشف ترتيب وردزورث لقصائده عن وعيه بهذه الأهمية، إذ يضم القسم الذى يسمّيه (قصائد الخيال) كل القصائد التى تتحد فيها القوة الخلاقة مع حدس البصيرة بوجه خاص. وهو يوافق كولردج على أن نشاط القوة الخلاقة فى الشاعر يشبه نشاط القوة الخلاقة عند الله، بل إن ذلك النشاط ينطوى على الملكة المقدسة، التى تمكّن الطفل من تشكيل عوالمه الصغيرة الخاصة:

لأن الشعور عنده ينطوى على قوة مانحة

تفعل مع نمو قدرات الحس

فعلا شبيها بقوة من له عقل عظيم

يخلق الخالق والمخلوق على السواء

ولكنها تعمل متحدة مع الأعمال

التى تشاهدها

ويظل الشاعر محتفظا بهذا الملكة المقدسة الموجودة عند الطفل، حتى بعد أن يستكمل نموه، لأن هذه الملكة هى التى تجعل منه شاعرا. ويعى وردزورث تماما أن الخلق الخالص لا يكفى بذاته، وإنما عليه أن يصاحب بصيرة خاصة، وبالتالى يصبح الخيال:

اسما آخر للقوة المطلقة

والبصيرة الأنقى، والذهن الأرحب

والعقل فى أسمى حالاته

ولا يبالغ وردزورث فى استبعاد العقل أو حصره فى مرتبة متواضعة كما فعل غيره من الرومانسيين، بل يفضل أن يمنح لكلمة عقل مكانة جديدة، فيرى أن البصيرة الملهمة ليست سوى بصيرة عقلية.

ويتميز وردزورث عن كولردج بمفهومه عن العالم الخارجى، إذ يتقبل الوجود المستقل للعالم، ويلحّ على ضرورة امتثال الخيال لذلك العالم امتثالا خاصا. ويعود - مرة أخرى - إلى الطفولة كى يفسر الأمر بها:

قوة طيعة

تبقى معى، يد قادرة على التشكيل تحرن

أحيانا، وتمارس عملها بمزاج قلب،

روح خاصة به، تعادى

الميل العام ولكنها، فى الأغلب

تذعن إذعانا كاملا للأشياء الخارجية

التى تتجاوب معها

إن الخيال - فيما يراه وردزورث - ينبغى أن يذعن للعالم الخارجى، لأن العالم ليس عالما ميتا بل هو عالم حى له روحه الخاصة، التى تتميز - على الأقل فى الحياة التى نعرفها - عن روح الإنسان. ومهمة الإنسان هى الامتزاج بهذه الروح، ولن يستطيع الإنسان - بالقطع - أن يتجنب ذلك، طالما أن حياته تتشكل دائما من مولده إلى منشأه، بواسطة الطبيعة، التى تنفذ إلى وجوده وتؤثر فى أفكاره. ويؤمن وردزورث أنه يسهم فى التقريب ما بين الإنسان وروح الطبيعة، كما يؤمن أنه قادر على ذلك الإسهام:

بالكلمات

التى لا تتحدث عن شيء أكثر مما نحن عليه

وينبغى أن نعترف بأن بليك لم يكن ينظر فى إعجاب إلى فكرة التوافق الكامل بين العالم الخارجى وعقل الفرد، مما دفعه إلى التعليق على هذه الفكرة بقوله «لن تشدنى إلى الإيمان بمثل ذلك التوافق أو المتوافق». ولكن هذا التوافق كان أمرا مقبولا بالنسبة لوردزورث، فقد كانت الطبيعة مصدر إلهامه، وما كان يستطيع أن ينكر حقها فى وجود مستقل، له - على الأقل - ما للوجود الإنسانى من قوة، ولكن طالما ظلت الطبيعة تفصله عن ذاته، فإن عليه أن يسعى حتى يصل إلى حالة أسمى، تتحد فيها روح الطبيعة مع روح الإنسان فى تناغم فريد. وكان وردزورث يشعر أن هذا التناغم يحدث له أحيانا، كما كان يشعر أنه يصل من خلال الرؤيا إلى فهم وحدة الأشياء.

قد يتحرك تفكير شيللى فى اتجاه يختلف عن اتجاه أقرانه الرومانسيين، إلا أنه لم يكن أقل منهم ارتباطا بالخيال، كما لم يكن أقل منهم فيما منحه للخيال من مكانة فى نظرية الشعر. لقد فهم الطبيعة الخلاقة، عندما جعل «الروح» تغنّى للشاعر - فى (بروميثيوس طليقا):

سيظل يرقب صباح مساء

الشمس تسطع على صفحة البحيرة

والنحل الأصفر على أزهار اللبلاب
لا يرى أو يبالى بما عليه الأشياء
ولكنه يستطيع من كل ذلك
أن يخلق أشكالا أكثر واقعية من الإنسان الحى
يرضعها بلبن الخلود .

لقد رأى شيللى أن الشاعر قد يصعب عليه الالتفات إلى العالم المنظور، إلا أنه لا يملك إلا أن يستخدمه باعتباره مادة يخلق بها كائنات مستقلة تنطوى على درجة سامية من الحقيقة. ولا يتوقف عند ذلك فحسب بل يرى أن على العقل أن يرتبط بطريقة أو بأخرى بالخيال. ويقرر - خلافا لوردزورث - أن مهمته الخاصة هى تحليل المعطيات، وممارسة دوره باعتباره أداة للخيال، الذى يستخدم نتائجه لخلق وحدة متناغمة. ولذلك يسمى الشعر «التعبير عن الخيال» لأن الأشياء المختلفة تتضام فيه متناغمة بدلا من وجودها منفصلة خلال التحليل. ويشبه شيللى فى ذلك مفكرين من أمثال باكون ولوك، ولكنّ نتائجه مختلفة كل الاختلاف عن نتائجهم، إذ إنه يلح على أن الخيال أسمى قدرات الإنسان، التى تنبع منها أنبل قواه الإنسانية. ويستبدل شيللى - فى الدفاع عن الشعر- بالنظرة القديمة التى تستهين بالخيال نظرة جديدة،

ترى أن الشاعر يقدم لونا متميزا من المعرفة: «**إنه لا يمعن النظر فى الحاضر كما هو فى ذاته، أو يكشف القوانين التى توافق نظام الأشياء الحاضرة، ولكنه ينظر إلى المستقبل من خلال الحاضر، وأفكاره هى بذور الزهرة وثمرة الزمن الأخير... فالشاعر يساهم فى الأزل والواحد والمطلق**».

كما أن شيللى ينظر إلى الشاعر باعتباره نبياً، ذا بصير خاصة ينفذ بها إلى الحقيقة التى تتجاوز الزمان والمكان، ولا تتبدل، فهى نظام كامل، يبدو العالم المألوف بمثابة ظل واهن له. ويفيد شيللى من نظرية أفلاطون فى المعرفة ويطبقها على الجمال، فيرى أن «المُثُل» ليست أساس التعرف، وإنما أساس التعرف هو البصيرة المتسامية، التى تتشكل فينا عندما نواجه الأشياء الجميلة. إن مهمة الشاعر هى الكشف عن الحق المطلق فى أمثلته المنظورة، وتفسير هذه الأمثلة من خلاله. هذا الحق روحى، بمعنى أنه يشمل أسمى ملكات الإنسان، ويمنح المعنى للإحساسات الإنسانية المتغيرة. لقد حاول شيللى أن يصل إلى كمال الأشياء فى وحدتها الأساسية، ليظهر ما هو حقيقى وما هو ظاهرى فحسب، وبالتالى يفسر مدى اعتماد الظاهرى على الحقيقى. إن الحقيقة المطلقة – عنده – هى العقل الأزلى الذى يضم عناصر الكون فى وحدة متكاملة:

هذه الوحدة المتكاملة

من الشموس والعوالم والبشر والحيوان

والأزهار

بكل فعالها الهادئة والصاخبة

ليست سوى رؤيا، كل ما ورثته هو

هباءات عين كليلة، أوهام وأحلام،

الفكر مهدها ولحدها،

الماضى والمستقبل ظلآن شاحبان

لتحليق الفكر الأزلى، لا وجود لها

فلا وجود لشىء سواه

لقد وجد شيللى الحقيقة فى الفكر والشعور كما وجدها فى الوعى والروح، وقدم الإجابة التى تواجه عدمية بروسبيرو، عندما آمن أن مهمة الخيال هى خلق أطياف يمكن أن تتكشف الحقيقة من خلالها.

أجمع الرومانسيون العظام - إذن - على أن مهمتهم هى أن يُوجِدوا من خلال الخيال نظاما متعاليا يفسر عالم المظاهر، فلا يعلل الوجود المنظور للأشياء فحسب، بل ويعلّل الأثر الذى تحدثه فينا، كما

يعلل خفق القلب المفاجئ في حضرة الجمال، ويعلل اقتناعنا بأن ما يحركنا لا يمكن أن يكون وهما أو خداعا، وإنما هو شيء يستمد نفوذه من القوة التي تحرك الكون، وهي قوة لا يمكن إلا أن تكون روحية. ولقد قدموا تفسيرا متميزا لنظرية هيجل التي ترى أن الروح هي الموجود على وجه الحقيقة. وبقدر ما صاغ الرومانسيون عبارات جارفة عن وحدة الأشياء كانوا ميتافيزيقيين، إلا أنهم - على عكس الميتافيزيقيين الرسميين- كانوا يثقون في البصيرة، ويثقون في الروح الملهمة الجزلة التي تسمو بكمالها على العقل والانفعالات، ولا يثقون بالمنطق أو العقل التحليلي.

لقد كانوا متدينين بطريقتهم الخاصة، سواء في إحساسهم بقدسية الحقيقة، أو في الرهبة التي شعروا بها وهم في حضرتها. وبقدر ما كانت تشغلهم معتقداتهم الأساسية لم يكونوا جامدين في تدينهم. لقد أنكر بليك وجود الله منفصلا عن الإنسان، وآثر شيللي إعلان إلحاده، أما كيتس فظل متحيرا في مدى ما يقبله من معتقدات المسيحية. وعلى الرغم من أن كولردج و ووردزورث تقبلا المسيحية تقبلا حماسيا، في أواخر أيامهما، فإن شعرهما في فترة ازدهاره الخلاق كان يستند إلى إيمان مختلف. لقد كانت الرومانسية محاولة هائلة لاكتشاف الجانب الروحي للعالم، من خلال مكابدة روح متوحدة، لا معين لها أو سند، إنها

إعلان متميز عن عقيدة تقف فى صف الفرد الذى بشّر به الفلاسفة والسياسيون العالم حديثا.

إن اندفاع الرومانسيين إلى المجهول، ذلك الاندفاع الذى حكمه إخلاص عميق وإيمان عاطفي، كان شيئا متميزا كل التميز عن انهماك الذات في انفعالاتها. ولقد كان كل واحد منهم مقتنعا بقدرته على اكتشاف شيء بالغ الأهمية، كما كان مقتنعا بأنه يملك وسيلة يجحدها الآخرون. ولقد كانوا على استعداد للتضحية بالنفس فى سبيل تحقيق مهمتهم. ولقد دفعوا ثمن ذلك غاليا، من سعادتهم وثقتهم بالنفس، بل من عنفوان قواهم الخلاّقة، ولم يقنعوا بأحلام خاصة أو أوهام مريحة، بل - على العكس - ألحُّوا على ضرورة أن يكون إبداعهم حقيقيا، لا بالمعنى الضيق الذى يرتبط بالوجود المادى، وإنما بالمعنى الرحب الذى يجعل الوجود المادي مثالا وتجسيدا لأشياء أزلية، لا يمكن أن تقدم إلا من خلال الأمثلة الفردية. ولما كان الرومانسيون شعراء، فقد صوروا رؤاهم تصويرا غنيا، لا يمكن أن يقدمه إلا الشعر، عن طريق الشكل الملموس والفردى، الذى يجعل الكون حيا ودالا للعقل المحدود. لقد رفضوا قبول أفكار غيرهم من البشر، دون تحقيق أو برهان، كما رفضوا التضحية بالخيال فى سبيل الجدل، وكما يقول بليك على لسان لوس:

علىَّ أن أخلق نظاما وأن لا أكون عبدا لغيرى

من البشر

فأنا لا أريد إقناعا أو جدلا: إن مهمتى

هى الخلق

ولقد أدرك الرومانسيون أن مهتهم الأساسية هى الخلق، فمن خلال الخلق يكتشفون سبيل الحساسية الكاملة ويثيرون الذات الواعية، فينفتح الخيال الإنسانى على الحقيقة الكامنة فى الأشياء المألوفة، وبذلك يرتقى الإنسان من روتين العادة الجامد ويصل إلى أبعاد لا تحدها حدود، وإلى أعماق لا يسبر غورها، فيتمكن من أن يرى أن العقل وحده ليس كافيا، وأن ما يحتاج إليه هو الحدس الملهم. لقد تبنّوا نظرة عن الإنسان والشعر أكثر رحابة من النظرة التى قدمها الجامدون والعقليون من أسلافهم فى القرن الثامن عشر، وما كان ذلك إلا لأن الرومانسيين آمنوا أن الطبيعة الروحية الكاملة للإنسان هى أهم شىء. وفى سبيل هذه الطبيعة الروحية قاموا بتحديهم الأساسى، وبهذا التحدى تجلَّت جاذبية شعرهم وفتنته فى آن.

العلم والشعر(*)

ماكس بايم

تمهيد:

كان للعلاقة بين الشعر والعلم نقادها منذ أن افترض أفلاطون فى «الجمهورية» إمكانية وجود تعارض أساسى بين أهداف الشاعر وأهداف الفيلسوف. ومن الواضح أن هذه العلاقة ما كان يمكن درسها بالمصطلح الحديث إلا بعد أن اتخذ العلم نفسه أشكاله الحالية. ثمة موافقة عامة على أن العلم الحديث نشأ خلال القرن السابع عشر، حين بدأ النظر فى الدعاوى المتعارضة لكل من العلم والشعر (الحقيقة والوهم، المنهج والخيال) بطرائق تبدو مألوفة لقارئ «الأدب والعلم» لماثيو أرنولد، أو «العلم والشعر» لريتشاردز.

(*) العنوان الأصلى للمقال : "Max I.Baym "Science and Poetry وهو مأخوذ من :

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton Univ. Press, 1969.

وقد ترجم هذا المقال ونشر فى مجلة الأقلام، وزارة الإعلام، بغداد، العدد ٣، السنة ١١، كانون اول (ديسمبر) ١٩٧٥.

تجاوزت الملاحظات التى تدور حول العلم والشعر، فى كل عصر من العصور، الحدود التى توحى بها عبارة «الشعر ضد العلم». ويجب معالجة الموضوع بطريقة مناسبة، يمكن التوصل إليها من خلال اتجاهين: أحدهما تاريخى، والآخر تحليلى. ولكن، بسبب الطبيعة الفلسفية للمشكلة، تتداخل الاتجاهات والمواقف، إلى الدرجة التى تمنع – دوما– من حصرها فى مقولات جاهزة أو عناوين ثابتة. وأيا كان الاتجاه الذى نعالج الموضوع على أساسه، فعلينا أن ندرك أن الملاحظات التى أثيرت حول العلم والشعر، ترتبط بفرضيات أوسع، عن مكانة كل منهما فى إطار المعرفة الإنسانية.

أدت المعالجة الأرسطوطاليسية للمشكلة إلى اعتبارات قاربت بين العلم والشعر. كان ذلك نتيجة لتفاعل مختلف فروع المعرفة الإنسانية، من مفهوم رحب لطبيعة الشعر من ناحية، وطبيعة المعرفة أو العلم من ناحية أخرى. أما الأفلاطونيون الجدد ابتداء من أفلوطين وانتهاء بالمرحلة الرومانسية، فقد آمنوا بأن الفن وسيلة إلى الحقيقة المطلقة، وأنه – لذلك– من أسمى فروع العلم، وعندما يرتبط الشعر بالإلهام المقدس والكشف فلن يكون ثمة تعارض بينه وبين العلم.

انتهى تصنيف العلوم، على نحو ما فهم عن أرسطو فى العصور الوسطى، إلى تقسيم ثلاثى، يشمل الأنواع النظرية والعقلية والعملية،

وكل هذه الأنواع «علمية» بمعنى أنها جميعا تُعنى بالحقيقة. ولم يكن التساؤل الخاص بالتعارض بين العلم والشعر قد طرح بعد. فقط كان ثمة تباعد بين الفكرة التى ترى أن الشعر بلاغة ثانوية، وأنه قاصر بذاته فى عملية المعرفة، وبين فكرة أن الشعر يستوعب العلم، مما يجعل الشعر جديرا بأن يكون أداة لكل أنواع المعرفة. وعندما ينظر إلى الشعر باعتباره «علما نظريا» فإنه يصبح منهجا لاكتشاف الحقيقة المطلقة، كما يصبح أداة للفلسفة (كما عند لوكريتس).

إن الاهتمام الأساسى من القرن السابع عشر حتى عصرنا الحالى يتمثل فى هجوم العقل على الثنائية[1] Dualism المتزايدة التى تهدف إلى فصل الشعر عن العلم، باعتبارهما نشاطين متعارضين، فى العملية العقلية. واتخاذ موقف دفاعى فى الجدل الدائر حول الثنائية هو نوع من التجريبية الفجة الخشنة. وهى تشكل - بشكل أو بآخر - أساس أغلب المناقشات التى تدور حول العلاقة بين الشعر والعلم. بالنسبة إلى كانط، المنبع الرئيسى للمثالية، لم يكن ثمة تعارض بين الفن والعلم، على الرغم من أنهما طرازان مختلفان للتفكير، فكلاهما متضمن فى تأمل الظواهر. إن جملة «الوردة هى الوردة» جملة صحيحة مثل جملة «الوردة نبات». ولا يتميز الشعر عن العلم إلا على أساس أن العلم يعزو الظاهرة إلى قانون [يفسرها] «سقوط تفاحة يفسره قانون

الجاذبية». أما الشعر والقارئ فيبحث كلاهما- بمجرد أن يتم التعبير عن الظاهرة في شكل دال- عن عنصر القيمة كفاية في ذاته، باعتباره خبرة فريدة. على هذا النحو، يصبح الاتجاه الكانطي الجديد لربط العلم بالتجريد والشعر بالخصوصية، في ضوء الأدلة الحديثة التي يقدمها العلماء والشعراء تبسيطا مخلا.

من زاوية التأريخ، تقودنا مشكلتنا إلى العصر الكلاسيكي، بدءا من أفلاطون الذي عدّ الشاعر كائنا غير عملي يتباعد عن الحقيقة، إلى أرسطو الذي نظر إلى الفن باعتباره قوة مكملة للطبيعة، ونظر إلى الشعر باعتباره قادرا على أن يحول المتناقضات إلى شكل متجانس، وبذلك يضيف الشعر إلى المعرفة. ومن التلاحم الأفلاطوني بين الذات والموضوع ومعارضة الأوغسطينية[٢] للثنائية نتحرك إلى رابطة تربط بين الإحساس (الشعر) والحقيقة. أما بالنسبة إلى الفلاسفة المدرسيين فقد كان الشعر بلاغة ثانوية، وكان العلم الحق فوق متناول العقل. وخلال عصر النهضة، فإن ما سمي بمعركة دانتي انعكس على إنجازاته في المزاوجة بين الأخلاق والفلسفة والعلم في أعماله الشعرية. وظهر التوتر بين الرغبة في المعرفة وإلحاح التعبير عن الشعور، باعتباره أمرا متصلا كل الاتصال بالعلم. فكان علم النفس والفلك في العصر الإليزابيثي شيئا

أساسيا، بالتأكيد، بالنسبة لشعر العصر. إن استعارة الدائرة الموروثة عن الإغريق راقت لخيال القرن السابع عشر، بشكل موسع، لأنها ترمز إلى «الحساسية المتكاملة» unified sensibility التي نتجت عندما تلاقى الفكر والشعور. ويشير (الفردوس المفقود) إلى «التوتر بين الحياة الداخلية والخارجية للإنسان» أما القرن الثامن عشر الذى ازدهر فيه مفهوم الإنسان -آلة (لمترى) La Mettrie، فقد كان ميالا للفصل بين دعاوى العقل (العلم) والهوى (الخيال، الشعر). وندخل مع الحركة الرومانسية عصرا نظر إلى العبقرية الشعرية باعتبارها قادرة على أن تشمل البصيرة العلمية كما تشمل النفاذ الحدسى، ذلك على الرغم من الأصوات المعارضة كصوت (پيكوك) Peacock، إن النظرية الرومانسية - فى مجملها - قاومت التباين بين الإدراك التخيلى والإدراك العلمى. لقد كان كولردج، الذى لا يزال له نفوذه على النقد المعاصر، فى صف توحيد الشعر والعلم، لأنه آمن، كما فعل هيجل من قبل، أن أسمى قدرات الإنسان تتضمن العناصر العقلية والانفعالية على السواء. بل إن بكل Buckle الذى يمثل وضعية القرن التاسع عشر، حاول أن يبرهن على أن هناك علاقة بين الشعر والعلوم «ببساطة، لأن الانفعالات هى جزء من العقل». ويدعو ماثيو أرنولد فى القسم الأخير من القرن التاسع عشر إلى التكامل بين الشعر والعلم.

من زاوية التحليل، نجد في وجهات النظر المعاصرة توترا مستمرا بين دعاوى العلم والشعر، كما نجد جهدا لربطهما معا فى نظرية للمعرفة. إن الإنسان بين آلاته لم يتخلص بعد من الهوى والمثالية. ولكى ينقذ نفسه من التجزؤ يلجأ إلى كل من العلم والشعر، أى إلى التحول Transformism والرمزية Symbolism. وفي سعى الإنسان إلى أن «يجانس» بين تجاربه فإنه يعيد تأكيد «الواحدية الشعرية» Poetic Mon-ism التي رجّحها كانط وشيلنج، وفكر فيها كولردچ. وانطلاقا من التسليم بالفرق بين أهداف العالم والشاعر فإن العالم الحقيقى، الذى هو فيلسوف أيضا (مثل پوانكاريه Poincaré وهيسنبرج Heisenberg وأمثالهما) يتحول من القراءات التلميحية إلى تجربة خصبة يشغل بها الشاعر أيضا. سوف يلحق العالم الشاعر على طريق حساسية جديدة، لأن العلم السابق عليهما يزوّدهما بخبرة نفسية، أو على الأقل بجوانب صميمة لمعرفة جديدة. ويصبح الشعر والعلم، خلال تجريد رمزى، نظامين متكاملين للرموز، يوضحان العالم الإدراكى ويصحّحانه، بقضائهما على الإيمان الواقعى القديم في الموضوعات. ويرغم ذلك، فمنذ أن أصدر ريتشاردز كتابه «العلم والشعر» (١٩٢٦) وما زال النقاد يتصورون مشكلة الشعر والعلم بطريقة مزدوجة، قائلين إن لغة أحدهما «إشارية» بينما لغة الآخر «انفعالية». واكتسبت المشكلة كلها اعتبارات نقدية أخرى فى إطار الشعر باعتباره معرفة. ويورد تيت Tate ما شهد

به ريتشاردز من أن إلحاح كولردج على أن الشعر ينطوى على نوع من المعرفة إلحاح غير متماسك. وإذا كانت محاولة كولردج للتوحيد ما بين الشعر والعلم ضعيفة، فإن محاولة ريتشاردز أبعد ما تكون عن تقديم الحل النهائي، بل إن علم الدلالة الحديث أو الوضعية المنطقية ينطوى (فيما يرى تيت) على استيعاب للشعر والعلم فى ذرائعية(٣) Instrumen- talism ضيقة. إن الشاعر – فيما يرى ڤيڤاس Vivas – عندما ينتزع الشكل من الطبيعة ويخلق الجدة، يقدم إحساسا جديدا بالواقع، ومن ثم يمكن أن يقال إنه يسهم فى المعرفة. صحيح أن هذه المعرفة ليست المعرفة «التى يمكن أن نطالب بمطابقتها للعالم الفعلى» إلا أنها سابقة على كل معرفة، باعتبارها إحدى مقومات الثقافة. أما ل. د. ليرنر L.D. Lerner الذى يتذبذب نقديا ما بين مقولتى «الشعر معرفة» و«الشعر غير معرفة» فيرى أن تمييز ريتشاردز بين اللغة الانفعالية واللغة الإشارية تمييز فج بل زائف. ويقترح – بدلا من ذلك – أن ننظر إلى اللغة باعتبارها سلسلة تصل ما بين قطبى الرياضيات والحلم.

الجوانب التاريخية:

إن تاريخ انبثاق الوعى الذاتى فى الإنسان ما زال غامضا. ومهما يكن من أمر، فقد بدأ الإنسان مع التقدم المتطور لقواه التحليلية يميز بين أشكال الفكر وأشكال الشعور، أى بين العقل والانفعال. فارتبط

العلم، فى وقت ما، بأحدهما، بينما ارتبط الشعر بالآخر، ذلك على الرغم من أنه لا يمكن، فى الأغلب الأعم، وضع خط فاصل أو صارم بين الاثنين، إذ يمكن للعلم أن يثير انفعالات بعينها (كالإحساس بالاتساع الهائل فى الفلك) كما يمكن للشعر أن يكون تأمليا وغنائيا.

١- المرحلة الكلاسيكية:

فى المرحلة الكلاسيكية تبرز هذه الثنائية Dualism بروزا واضحا عند أفلاطون، الذى آثر الفكر الرياضى، فنظر إلى الشعر نظرة هيِّنة، جعلت من الشعر - فى أفضل أحواله - محاكاة للواقع، أو تشويها له فى أسوأ الأحوال. ليس لدينا محاولة مقنعة لبحث العلاقة بين الشعر والعلم فى فكر أفلاطون. ومع ذلك، فإن الفرض السائد فى فلسفته هو أن فروع المعرفة الإنسانية تترتب تبعا لإسهامها فى سعادة الإنسان الأخلاقية والسياسية. وطالما أن الشعر غير عملى، أو على الأقل لا يتصل اتصالا واضحا بالحقيقة، فإنه لن يعدو أن يكون شيئا تافها يجلب الضرر. أما العلم فهو عظيم القيمة، لأنه متصل اتصالا مباشرا بالحقيقة، وإن كان أقل أهمية من الأخلاق. ثمة نغمة بارزة فى أفلاطون، ورثها عن التقاليد البدائية وعن الفيثاغوريين، وهى واضحة فى محاورته «طيماوس» و«المأدبة» تفترض أن الخير الأسمى هو إدراك الحقيقة

المطلقـة، التى تتـجلى أكـمل مـا تكون فى تناغم الأعـداد. إن العـالم النموذجى هو عالم الرياضيات. وبما أن أداة أفلاطون هى القياس، فإن نظريتـه فى المعرفـة مشـحونة لصـالح العلم. وتبدو هذه النظرية مدعمة بصورة الله مهندسا (انظر ثئيتتس Theaetetus ١٤٣ب).

ويتغير الموقف إلى حد بعيد مع أرسطو تلميذ أفلاطون. إن مؤلف «فن الشـعر»، ولا ينبـغى أن يغـيب هذا الكتـاب عن خـاطرنا، هو بالمثل مؤلف كتابى «الطبيعة» و«ما وراء الطبيعة». وثمة دلائل على أن أرسطو يريد لكتابه الأول أن يفسر فى ضوء كتابيه الأخيرين. وإذن، ففى الوقت نفسه الذى كان فيه أرسطو تجريبيا مضادا لأفلاطون، ومنشغلا بتأسيس مورفولوچيا هيكل البنية بمصطلحات التشاكل، كان يهتم بالأنماط المثالية Ideal Types التى «ينبغى أن تتجاوز الواقع»، كما كان يهتم بالشكل والجوهر، وبمفهوم الكل الذى يتجاوز الأجزاء. وتحدث كل هذه الأفكار فعلها فى «فن الشعر» باعتبارها أصداء لما سبق أن قرره أرسطو فى كتابيه «الطبيعة» و«ما وراء الطبيعة». ولذلك نجد فى عناصر التراچيديا عنده «الموضوع، والأداة، والوسيلة»، ويمكن أن نعدّها عناصر ذاتية للشعر بإطلاقه. فى هذه العناصر يكمن الشكل الذى يلازم كل شىء بوصفه علة من علله: فهو الأساس الدينامى للتغير فى أى اتجاه،

وهو الوحدانية أو الوحدة، التى تتضمن تغاير الخواص فى العناصر المتفاعلة. وثمة ما يعبر عن أساس المحاكاة فى «علم الظواهر الجوية» Meteorology وفى «الطبيعة»، حيث يفهم الفن باعتباره قوة تساعد الطبيعة على غايتها، فإذا كانت الطبيعة عاجزة، يصبح الفن القوة التى تقوم بالمهمة، لو صح التعبير، وذلك من خلال محاكاة الأجزاء. وبذلك يساعد الفن أو الشعر الطبيعة على أن تحقق أكمل إمكانياتها. يضاف إلى ذلك أن الشعر يحاكى التجانس الذى ينشأ بين المتناقضات فى الطبيعة، ويفعل ذلك فى «النفس» عندما يحول تضارب العواطف إلى شكل متجانس، فيلتقى الشعر والعلم معا فى غاية واحدة: هى توازن النفس.

يمكن أن يوحى التآلف الذى تصوره أفلوطين بين الذات والموضوع، على الأقل للدارس المعاصر، بالبهجة العامة التى يتشارك فيها الشعر والعلم، عندما يضعان الموضوعات فى تجانس مع الحواس، ومن ثم تستثار الطبيعة الكاملة للإنسان. أما القديس أوغسطين الذى كان معارضا للثنائية باعتبارها شكلا من أشكال الشر، فقد آمن بواحدية أفلوطين وفهمها على أنها «ارتقاء من إيقاع الحس إلى الإيقاع الخالد، وهو الحقيقة» التى يعنى بها الشعر والعلم (من تفكيرنا المعاصر) فيشترك كلاهما فى التأمل المبارك Beate Contemplari أو التأمل المبهج.

ولم يعالج القديس ألبرت الكبير أو توما الأكوينى مشكلة العلم والشعر إلا بشكل غير مباشر، عالجها الأول من خلال فكرة «روعة الشكل»، وعالجها كلاهما (كما فعل كثير من لاهوتيى عصرهما) من خلال ما عرف فيما بعد بإستطيقا الضوء (الوضوح، والروعة، والنور..إلخ) [انظر بروكس، ومزات، النقد الأدبى، موجز تاريخى، ١٢٨]. وبالنسبة للفلسفة المدرسية **Scholasticism** فلا يمكن تصور العلاقة الصحيحة بين الشعر والعلم، إلا إذا نظر إلى كليهما باعتباره منشغلا بجذب الانتباه إلى روعة الأشكال **Sesplendentia Formae** فى الطبيعة، والتعبير عن هذه الروعة تعبيرا يغمر عقل الإنسان بذلك الوهج **Julgor** الذى هو فهم ملهم. ومهما يكن من أمر فقد نظر الفلاسفة المدرسيون، بوجه عام، إلى الشعر، على أنه «بلاغة ثانوية» أو دراسة تمهيدية للمنطق. إن المعرفة الشعرية يضطرها قصورها فى الوصول إلى الحقيقة إلى اللجوء إلى حيل الاستعارة. أما بالنسبة للعلم، فإن العلوم الحقة **Scientia** فوق متناول العقل.

على النقيض من تلك النظريات كان كل من الشعر والعلم (الخيال والعقل) فى خدمة الإلهام عند دانتى. لقد وثق دارسو عصر النهضة بمعرفة دانتى الموسوعية فى العلوم والفنون على السواء، إذ عكست معالجته للأشياء الطبيعية هذه المعرفة فى «حالتها الشعرية» **Modo poe-**

tico وأولئك الذين ناقشوا أحقية أمبذوقليس ولوكريتس فى لقب شاعر صدقوا عن طيب خاطر على جدارة دانتى فى هذه الناحية لاستغلاله المتقن للشخصية Persona واللغة المجازية. ومع ذلك فهناك من أنكروا، مثل ردلفو كاستراڤيلا Ridolfo Castravilla، غلبة صفة الشاعر على دانتى، لأنهم تمسكوا بأن الفنون والعلوم ليست موضوعات مقبولة فى الشعر. وعلى العكس من ذلك وجد فينشنزو بورجينى Vincenzo Borghini «الكوميديا الإلهية» شعرا عظيما لأنها، على وجه التحديد، استغلت كل العلوم لخدمة القصيدة. لقد أثار ما سمى بمعركة دانتى هذه القضية التى تذبذبت بين الازدراء والمداهنة: فكان هناك أولئك الذين تمسكوا بأن تقديم الموضوع العلمى يتعارض مع أداء «المحاكاة المقبولة الواضحة»، وأولئك الذين وجدوا «تسلسلا» Concatenation فيما بين العناصر فى عمل دانتى الشاعر، لأنه ربط بنجاح فى شخصية الفيلسوف بين الأخلاق والفلسفة والعلوم. وفى هذا الضوء التاريخى، يستطيع المرء أن يفهم استغلال تشوسر Chaucer الفنى للعلم فى تطوير شخصياته.

٢- عصر النهضة:

مع عصر النهضة، ندخل (كما يشير برنارد وينبرج Bernard Weinberg بطريقته الموثقة) مرحلة تقتضى دراسة أى موضوع فيها وبحث مكانته فى الإطار الشامل للفنون، وبحث علاقته بالفلسفة على وجه

الخصوص. ولذلك، كان على فن الشعر أن يبرر من حيث علاقته بالحقيقة، وينظر إلى الشعر نفسه باعتباره أحد العلوم المنطقية. وعلى هذا الأساس، عد بعض الكتاب (من أمثال جيوڤانى باتيستا بيجنا Giovanni Battista Pigna وجابريلى زينانو Grabriele Zinano) الشاعر ممن «يشارك فى كل العلوم»، كما عدّوا الشعر علما عاما يشمل كل فروع المعرفة، أما البعض الآخر (مثل بنيدتو ڤارشى Benedetto Varchi) ممن نظر إلى الشعر باعتباره أعظم الأنشطة الإنسانية، فقد خص فن الشعر بوضع أسمى «من كل الملكات الأخرى فى الفنون والعلوم». وآمن سيپيون أميراتو Scipione Ammirato أن هياج الشاعر المقدس يشكل بذاته نوعا من المعرفة، أسمى مما يقدمه العلم. وكان من بين الأفلاطونيين من انتهى، فى ضوء أبحاثه الخاصة، إلى نتائج معارضة لأفلاطون، وذلك بسبب ما شهد به الأقدمون من أن الشعراء هم أول من أسهم فى الحضارة، مما أفضى إلى «أن يصبح الشعر أول الفنون والعلوم ورحم ما سواها». ولكن الحدث البارز فى تاريخ النقد الأدبى فى النهضة البريطانية كان - فيما يقال - اكتشاف كتاب «فن الشعر» لأرسطو، إذ شغل بمشكلة المحاكاة فى جوانبها المتعددة. فأكد ليوناردو سالڤياتى Lionardo Salviati كتابه «فن الشعر لأرسطو مبسطا ومشروحا Poetica d'Aristotile Parafrasta ecommentata» على حقيقة أن الشعر: ١- محاكاة لموضوعات محتملة الحدوث. ٢- وأنه محاكاة منظومة.

٢- وأن غايته هى الإفادة والإمتاع.

وبمقارنة الشعر بالطبيعة، برزت علاقة العلية التى تربط فى الطبيعة بين الموضوعات والحواس والمتعة، أما فى الشعر فتربط سلسلة العلية (وينبرج ص٦١٤) ما بين الموضوعات والظواهر والمحاكاة والحواس (المتعة). ولكن لأن المثل الأعلى للنظام الضرورى والتسلسل الموجود فى الطبيعة مفقود فى الشعر، يضطر الشاعر إلى اللجوء إلى المحتمل - من خلال المشابهات التى يقدم بها عالم الواقع (انظر تاسو **Tasso**، عن الفروق الشعرية **Delle Differenze Poetiche**، حوالى سنة ١٥٨٥. وانظر وينبرج ص٦٣٠). أما بالنسبة لسكاليجر **Scaliger** فإن الشاعر (ڤرجيل) هو الطبيعة، ذلك لأن الأشياء التى تقدمها الطبيعة بشكل غير كامل تجد الكمال فى شعره.

كان عصر النهضة فى موقف دفاعى فيما يتعلق بالنظر إلى استخدام الخيال. فقد كان نمط الإنسانية الأرثوذكسية، التى مثَّلها بيلتييه **Peletier** ممزقا بين الرغبة فى المعرفة (العلم)، والدافع الملح للتعبير عن المشاعر فى الشعر. يضاف إلى ذلك أن العلم كان أحد الشواغل الأساسية للإنسانية الشعرية فى القرن السادس عشر. إن تشاؤمية رونسار **Ronsard** القاهرة كانت - على الأقل فى جانب من

جوانبها – تعبيرا عن التوتر بين دعاوى العلم والتكنولوچيا (التى أظهر رونسار تحمسا عظيما لها) وبين الالتزام بضرورة التعبير عن المشاعر فى الشعر. وبالنسبة لموريس سيڤ Maurice Scéve (انظر أغنياته الثلاث عن «العالم الأصغر» Microcorime) ينطوى الشعر المكون من «أعداد» على الملامح الخاصة للأعداد العلوية التى تحكم الكون أو العالم. وبوجه عام، فإن أبنية بعينها من تراكيب النظم Syntagmic Structure(٤) تبرز التناقض بين العلم والشعر، كما نجد فى تركيب التنجيم الأفلاطونى عند بيلتييه، وتركيب الفلك الشيطانى عند رونسار، وتركيب العالم الأصغر عند سيڤ. إن البحث عن نظام فى اضطراب فكر عصر النهضة، يصبح – فى جانب من جوانبه – بحثا عن شكل أدبى قادر على التعبير عن جلال العقل الإنسانى.

ثمة صفات مشتركة تجمع بين النزعة التشاؤمية عند رونسار وسوداوية «طالع النحس» Star Crossed التى شاعت فى عصر النهضة، نتيجة سيكولوچية الأخلاط التى توافقت مع معرفة الطالع عن طريق التنجيم. لقد آمن عصر النهضة، بطريقة أو بأخرى، أن تجمعات النجوم الجالبة للحظ، ترعى «القوى العقلية والتخيلية». وشجع التوتر بين العلم والشعر نمطا بعينه من الوحدة أو التوحد، كان ابتعادا عن «العالم

الملوث» واستجابة له في نفس الوقت. وفي قصيدة ميلتون «المتأمل» IL Perneross إرهاص تاريخي بالشاعر الرومانسي، المتوحد في «بعض الأبراج المنفردة العالية» بجانبه «مصباحه ساعة انتصاف الليل». إن ميلتون بهذه القصيدة يتشوف إلى وليام بطلر ييتس كما كان بيرتون Burton يتشوف إلى جماعة الاستبطانيين *الفرويديين*، عندما كتب «تشريح الكآبة Anatomy of Melancholy باعتباره «ترياقا يستخرج العلة الأولى لمرضه».

٢- القرن السابع عشر والثامن عشر:

يطرح القرن السابع عشر تناقضا تاريخيا، فهو يسلم نفسه إلى لون من النظام قائم على تدرج الكون، وعلى المستوى السيكولوچي يسلم نفسه إلى لون من الانقسام، بين المادة والعقل، وبين الامتداد والفكر. كان هذا الموقف باعثا على حساسية جديدة ورؤية معقدة، فأصبح المناخ العقلي، فيما يقال، معاديا للشعر، وذاعت خرافة مؤداها أن ديكارت قطع رقبة الشعر. وبالرغم من ذلك، فإن هنرى مور الذى كان شديد الإعجاب بديكارت، قاد حركة لتجاوز الانقسام بين المادة والعقل، عن طريق الدعوة إلى امتداد الروح. وفي ظل ذلك المناخ تصبح المواجهة بين الشعر والعلم محتمة في أي نظريه ممكنة عن المعرفة. إن التبادل المثمر بين الشعر

والعلم يشكل العلوم الحدسية Scientia Intuitiva إلا أن إخضاع «مظاهر الأشياء لرغبات العقل» (باكون Becon) لا يعني بالضرورة أن العقل يظل غافلا عن الفرق بين المظهر والواقع.

إن الإنسان يبذل ما يستطيعه من جهد في التعبير عن خبرته بالعالم باعتباره نظاما، ولكنه مهما يبذل من جهد لا يفلت من استخدام المماثلة Analogy. فإذا كنا نفكر في عالمنا من خلال التشبيهات Similes فإن الإليزابثيين كانوا يفكرون في عالمهم (فيما ترى مرجوري نيكلسون Marjorie Nicolson) من خلال الاستعارات Metaphors. ولقد ورث القرن السابع عشر استعارة الدائرة (وهي نفسها ذات أصل قديم) أثناء بحثه عن الوحدة. لقد بذل الشعراء والفلاسفة جهدهم على امتداد ثلاثة قرون كي يصلوا ما بين أجزاء الدائرة، محاولين بذلك الحفاظ على «الحساسية المتكاملة Unified Sensibility للفكر والشعور». تلخص الآنسة نيكلسون الموقف في إيجاز بارع بقولها «تكون لغة الشعر والعلم واحدة عندما يكون العالم نفسه واحدا»، ولقد ظهر الانفصال الحاد فيما يسمى بدائرة الكمال مع الانحراف عن نظرة الإغريق إلى العالم باعتباره كيانا يتخلله العقل إلى النظرة الديكارتية التي ترى العالم بمثابة آلة لا حياة فيها. ولم يعد الفكر والشعور عنصرين في عملية واحدة كما كانا، وهو موقف عبر عنه الشاعر دون Donne بقوله:

الفلسفة الحديثة تجمع كل من يساورهم الشك

انطفأت عناصر النار تماما

ضاعت الشمس والأرض، ولم يعد ذكاء الإنسان قادرا -بحق-
على أن يوجهه حيث يبحث

إن الإلحاح على فكرة اللانهاية عفى على الإيمان بدائرة الكمال. لقد أصبح «الفهم الإنسانى مضطربا» كما يخبرنا باكون. ولم تشغل المساحات الممتدة عقل باسكال فحسب، بل شغلت عقله وأثارت انفعالاته.

إن باسكال يزودنا بوسيلة لدراسة اللانهائى باعتباره كينونة إستطيقية، أى لدراسة التبادل المثمر بين الانفعال الشعرى والتعبير الرياضى. ولا نجد فى ذلك الموقف أصل الرومانسية فحسب، بل نجد فيه ما يشير إلى نزوعها إلى الخلود. على العكس من ذلك، تحاول «الفردوس المفقود»، أعظم قصائد القرن السابع عشر، مواجهة العلم فى عصرها، خاصة ما يتصل منه بدراسة الكون، فتردد الأدلة القديمة. إنها تزخر «بالتوتر بين الحياة الداخلية والخارجية للإنسان» (انظر ك. سفندسن K. Svendsen، ميلتون والعلم)، ولكن العلم الذى تقدمه ليس غزوا من خارج الإنسان بقدر ما هو دعوة تأتى من داخله. ومهما يكن من أمر

محدودية ميلتون، فإن محاولته تفسح له مجالا فى التقاليد العظيمة للشعر، الذى يتوسل بالعلم ليجد نظاما يتجانس فيه الشعور مع الفكر، تلك التقاليد التى تمتد من لوكريتس إلى جوته. ومن رابليه إلى باسكال، ومن تشوصر إلى دون وشيللى، والتى كانت - دوما - أكبر من أن تكون مجرد نظم للعلم، أو كتابة شعر علمي.

عندما ننتقل إلى القرن الثامن عشر، نتحول من إستطيقا الامتداد إلى إستطيقا الضوء، التى يعقد فيها الشعر والعلم (اهتداء بنيكلسون مرة أخرى) صلات متبادلة تقدم مقالة بيرك **Burke** عن «الجليل والجميل» (حوالى ١٧٥٧) دليلا على ذلك، ففيها تنتظم الحقائق العلمية عن الضوء واللون مع الاستجابة الشعرية، التى توصل - بدورها - أعمق ما فى الحقائق العلمية. ولكن فقدان الضوء - وهو أمر رهيب فيما يرى بيرك - يفضى إلى الفراغ والظلمة والوحدة والصمت. وذلك فهم يردّنا إلى فكرة الامتداد عند باسكال. ولا شك أننا نحصل على شىء من الكمال لو ألّفنا ما بين «عبقرية نيوتن» و«لهب ميلتون». إلا أننا لا ينبغى أن نفضل الانطباع العام بأن شعراء القرن الثامن عشر كانوا موزّعين بين دعاوى العقل ودعاوى الهوى، أى بين الفكر والخيال، باعتبارهما متناقضين فى أغلب الأحوال. لقد انتهى القرن الثامن عشر (اعتمادا على أبرامز -Ab

rams فى كتابه المرآة والمصباح) إلى النظر إلى الشعر، خلال ما أثير من جدل حول علاقة الشعر بالعلم أو بغيره، على أساس أن الشعر حقيقة تزخرفها مجموعة من المحسنات البلاغية، أما التقديم العارى للحقيقة فيخرج عن نطاق الشعر. إن نيوتن نفسه يوافق بارو Barrow على أن الشعر «نوع من العبث الساذج».

كان على الشعر أن يدعم موقفه من النزاع المتصاعد مع تأثر القرن الثامن عشر بالثورة الفرنسية. من هذه الزاوية دعا أندريه شينيه André Chénier (١٧٦٢-١٧٩٤) - على سبيل المثال - إلى محتوى جديد للشعر، وكان يقصد بمحتواه الجديد العلم الحديث. ويمكن أن نجد أثرا لدعوته هذه فى قصيدته «هرمس» Hermés. وفى نفس الاتجاه تمضى فكرة وردزورث عن الشعر باعتباره «علم المشاعر»، وكذلك مفهوم ألكسندر بومجارتن عن الإستطيقا باعتبارها «علم المعرفة الحسية» (انظر وليك Wellek تاريخ النقد الحديث).

إن أية دراسة لعلاقة الشعر بالعلم تبرز بليك Blake شخصية تمثل الإرهاص بالمستقبل. وكما لاحظت إس. نيكلسون معتمدة على ملاحظاته الهامشية فإن «الإستطيقا التى بلغت ذروتها عند بيرك كانت فى نظر بليك نتيجة طبيعية للميتافيزيقا التى أنشأها نيوتن». ويعلن بليك، فى فقرة طويلة مطولة اقتبستها نيكلسون من حواشيه، معارضته للعلم

والميتافيزيقا عند بيرك. إن أورزن ينتحب لما وضعته فلسفة الحواس الخمس - وهى نتاج سلالة كريهة لكل من لوس Los وإنتيورمون -Eni tharmon[٥] «بين يدى نيوتن ولوك» (أغنية لوس). ولم يكن رفض بليك للعلم إلا شكلا متطرفا لاتجاه عام، منذ أواخر القرن الثامن عشر، ينحو نحو الواحدية Monism التى تشمل الإنسان والطبيعة.

٤- القرن التاسع عشر:

تقبل شيللى Shelley ما أعلنه بوب Pope من «أن كل شىء فى الوجود جزء من وحدة كاملة»، وعدّ ذلك القول بمثابة «نظريته الأثيرة». إن بروميثوس Prometheus يعبر عن اتحاد صوفى بين الإنسان والطبيعة، كما يوحد بين طاقات الحياة والحب وبين طاقة الكهرباء (انظر جرابو Grabo، نيوتن بين الشعراء). ومما له مغزاه أن يعلى هوايتهد -White head من شأن قدرة بروميثيوس نفسها، على نحو ما استغلّها شيللى، إلى صراع الإنسان مع قوى الطبيعة ومحاولته السيطرة عليها.

بالنسبة لكيتس Keats كان «شمول الفطرة» عند شكسبير يؤكد لديه أن العبقرية الشعرية قادرة على أن تشمل كل أنواع الحدس العلمى، بل إنه يشير إلى العلم إشارة بارزة فى قصيدته (لاميا) Lamia:

ستقص الفلسفة جناحى الملاك..

وتنقض قوس قزح

إن كيتس – فيما يرى أبرامز – يمثل «اتجاها رومانسيا لتحويل الجدل الدائر حول تعارض العلم والشعر من أن يكون مسألة أسطورة شعرية أو خرافة إلى أن يكون قضية التباين بين العالم المتطور للملاحظة التخيلية الملموسة والتحليل العلمي والتفسير». وعلى هذا النحو يؤكد بيكوك (عصور الشعر الأربعة) أن الشعر يثير الانفعالات على حساب الحقيقة، ولذلك فهو مضيعة للوقت. ويوافق مكاولوى Macouloy على هذا الرأى فى مجمله، لأنه لم يجد سبيلا يوحّد ما بين «المزايا المتمايزة للواقع» و«المتعة المتأنقة للوهم». ويردد إدجار آلان پو فى سوناتا (إلى العلم) أصداء عبارات كيتس فى قصيدته لاميا. وفى الحقيقة، فإن أغلب المنظّرين الرومانسيين كان لديهم ما يسهمون به فى قضية التباين بين الإدراك العلمى والإدراك التخيلى، كما كانوا يأسون لتجاهل الإدراك التخيلى أو إغفاله.

ألح كولردچ على الصلة التى تربط بين العلم والشعر انطلاقا من فكرة أن أسمى القدرات هى تلك التى تتضمن العناصر الانفعالية والعقلية. هذه الصلة أوحت بها فكرة هيجل عن الفكر الذى يتوهج فى حركته المتسارعة، وعن «الفلسفة التى تتبدى شعرا فى وحدتها الجدلية

الأخيرة»، كما أوحى بها ما أعلنه ميل Mill من أن «كل شاعر عظيم مفكر عظيم». ويتجلى جانب آخر من هذا التفكير فى فكرة إمرسون Emerson الرومانسية التى ترى أن العقل نفسه متضمن فى استعارة كونية، أو مماثلة كونية Universal Analogy، يصبح عالم الطبيعة، تبعا لها، نتاجا لعالم النفس، وإن مهمة العبقرية الشعرية هى تفسير هذه المماثلة (انظر بايم Baym «شكسبير وبودلير» مجلة الجمعية الشكسبيرية، ١٥، الأعداد ٣، ٤ [١٩٤٠]). لذلك يلحق العلم الشعر فى تناغم رائع للمعرفة الكونية. ومن ثم، يصبح كلاهما تراتيل للجمال العقلى ولتوازن الجمال مع الحقيقة.

فى الفترة ما بين ١٨٠٠و١٨٥٠ ظهر شعراء الرومانسية فى فرنسا وغيرها، فى أعقاب جماعة من جهابذة العلماء (انظر أمبير Am-pere، مقال عن فلسفة العلوم). وعلى الرغم من أن فوسيل Fusil يؤكد أن الرومانسية، على العكس من القرن الثامن عشر، حطّمت سلاسل العلم من وقت لآخر، فإننا نجد لامارتين يغنّى معترفا - بفضل علم الفلك عند كبلر وهيرشل ونيوتن - بحب الإنسان وهواه المكتوب على «لا نهاية السموات I. Infini Des Cieux»، أما ڤينى Vigny فيغنى، لكن بشىء من التشاؤم:

انهزمت المسافة والزمن! العلم

يشق حول الأرض طريقا حزينا مستويا

ويحتفي ڤيكتور هيجو بالتطور العالمي والتقدم، في «الهجاء La Satyre» التي يفترض أن تكون «بروميثوس طليقا» التي كتبها شيللي أصلا لها. وعلى الرغم مما أبداه شعراء الرومانسية من مبالغات أو ملاحظات هوجاء، فإنهم مهدوا للأدب الذي جاء في أعقابهم، في النصف الأخير من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، طريقا للتلاحم الأخير بين العلم والشعر.

كان في نفاذ بصيرة أوجست كونت ما دفعه إلى القول بأن كل معرفة لها طابع تاريخي تقدمي. ولكن خطأه الجسيم كان يكمن في محاولته، رغم ما قال، أن يفرض على المعرفة نمطا صارما، جعله يعاني «تأملا غير عادي Meditation Exceptionelle» اضطره إلى التراجع. ومن اللافت للانتباه أن يلتفت «بكل Buckle»، إبان ازدهار الوضعية في إنجلترا، إلى العلاقة العضوية بين الشعر والعلم. وتقوم فكرته الأساسية على أن إلغاء أي جانب من أنشطة العقل إجداب وإفساد للجوانب الأخرى. إن فاعلية الخيال (والانفعالات المصاحبة له) أساس للنشاط الشامل للعقل. ولكي يجد «بكل» دعما تاريخيا لفكرته رجع إلى القرن السابع عشر في إنجلترا، ذلك القرن الثرى بكشوفه العلمية وشعرائه

على السواء. لقد رأى «بكل» علاقة سببية تربط ما بين ثراء الشعراء والنظر إليهم لا باعتبارهم متميزين فحسب، بل باعتبارهم متعاديين، على أساس أن الأمر قد ينتهى بهم إلى أن يطروا نظر، بالغة الضيق إلى وظائف العقل الإنسانى، و«كيفية الوصول إلى الحقيقة». لقد أكد أن الانفعالات تعمل هى الأخرى وفقا لقوانين ثابتة، وأن لها «منطقها ومنهجها الذى تعتمد عليه»، وكان فى ذلك يشبه إسبينوزا السابق عليه وفرويد اللاحق له. وانتهى إلى أن الشعر «جزء من الفلسفة [أو العلم]، لأن الانفعالات - ببساطة - جزء من العقل». لقد ذهب «بكل»، كما فعل شيللى فى مقاله «الدفاع عن الشعر» إلى أنه لا فائدة من كميات الملاحظات الهائلة ما لم تصل بينها فكرة موجهة، وأن «أكثر الوسائل فاعلية لتقدير قيمة هذه الملاحظات هو إفساح مجال أكبر للخيال»، و«توحيد روح الشعر والعلم» (تاريخ الحضارة فى إنجلترا، الطبعة الثانية، ٢ [١٩٠١] ٣٩٥-٣٩٩).

إذا كان تأثير إراسموس داروين Erasmus Darwin ملموسا فى شعراء النصف الأول من القرن التاسع عشر فإن تأثير شارلس داروين Sharles Darwin كان قويا بعد نشره لكتاب «أصل الأنواع». لقد درس ليونل ستيفنسون Lionel Stevenson هذا الأثر على شعراء مثل تينسون Tennyson، وروبرت برواننج Brownning وچورج ميريديث Meredith، -

وتوماس هاردى، وغيرهم. أما استجابة ميرديث لنظرية التطور فقد تضمنت رغبة لاواعية لإزالة التوتر الذى تعانيه «الأنا» فى سلسلة الكائنات. واتخذت استجابة مرديث شكل سخرية شعرية، تجد لونا من الهبة فى دراما التطور من الطين إلى العقل. أما استجابة هاردى، فقد أخذت شكل تطهر تراچيدى، نبع من مواجهة صارخة لإرادة متأصلة عمياء، تتخلل التغير اللانهائى للأشياء، فى عملية اسمها الطبيعة. ورحّب كل من ميرديث وهاردى بالخبرة المتزايدة بتجزّؤ المعرفة فى الحساسية الجديدة، ذلك التجزؤ الذى (فيما يقول بونامى دوبرييه **Bonamy Dobrée** «نأسى جميعا له فى حين أننا جميعا ننشط فى تأكيده». وقد عبّر أنتونى وودهاوس **Anthony Woodhouse** عن ذلك الموقف تعبيرا حادا فى قصيدته (أغنية عند الغسق) :

علينا أن نذهب من هنا
القنطرة محطّمة من ورائنا
وادى المعرفة المتصدع
فصلنا عن الربيع

كيف نشغل «وادى المعرفة المتصدع»؟ إن هذه الكلمات تعبرٍ، إلى حد ما، عن مشكلة العلاقة بين الشعر والعلم كلها. ويواجهنا شبح باسكال مرة أخرى.

إن المطلب العظيم بوصل ما بين الشعر والعلم يبلغ ذروته فيما كتبه ماثيو أرنولد عن «الأدب والعلم». وعلى الرغم من أنه يعترف بالجهل فيما يتعلق بكيفية عقد هذه الصلة، فإنه يحاول أن يبرهن على أنه كان ثمة اتجاه عام فى الطبيعة الإنسانية لوصل ما بين الشعر والعلم، امتثالا لحاجة انفعالية إلى الكمال أو الشمول، تجلت فى السلوك الإنسانى. إن تحقيق هذه الصلة اقتضته حاجة ماسة لاستعادة التناسق القديم Syme-tria Prisca الذى حققه الإغريق ذات مرة، ذلك «الترتيب البالغ التناسق للتفاصيل، فى منظور له بنتيجته الشاملة، التى يعبر عنها تعبيرا نبيلا».

على العكس من ذلك كان نيتشه، المتحدث الرسمى لدعوى التناقض بين الشعر والعلم فى القرن التاسع عشر. لقد أكد نيتشه، بالفعل، فى «مولد المأساة» (١٨٧٢) أن انحراف الثقافة المعاصرة نجم عن ازدهار العقل التحليلى، الذى مثله سقراط فى الفلسفة ويوربيدس فى الشعر. وليس ثمة خلاص للإنسان من عقم النظرة التحليلية إلى العالم إلا بإعادة اكتشاف العناصر الديونيزية Dionysian elements فى الحياة، تلك العناصر التى رآها نيتشه فى بواكير نشاطه ممثلة فى ڤاجنر Wagner. إذا كان «وادى المعرفة المتصدع» يفصلنا عن «الربيع» فإن الطريق لاستعادة الطريق لن يستبين إلا بتحطيم «التعرف Know-ing»، وتلك فكرة تتردد عند د.هـ. لورنس، كما تتردد عند غيره.

النظرات المعاصرة:

إن السؤال القديم عن الواقع ما زال يؤرق الشاعر والعالم على السواء. لو استعدنا الماضى وجدنا أن ما قام به القرن التاسع عشر من فصل بين التحليل والتركيب كان تبسيطا مخلا، أما الآن فيمكننا أن نلاحظ العلاقة المتبادلة بينهما. إن نيوتن لم يطرد الله من الطبيعة، ولا طرده داروين من الحياة، ولا فرويد من النفس. إن فعل التسامى الذى أنتج مفهوم الله دفع الإنسان إلى التقدم فى تجاويف الأرض وآفاق السماوات، كما دفعه إلى الغوص فى مملكة العقل الرهيبة. ولقد عانى الإنسان خلال كل مرحلة من بحثه صدمة الكشف التى صاحبها ما يعرف بالرعشة الإستطيقية Frisson Ethétique. وكان الشعر والواقع – فى كل مرحلة– شيئا واحدا متصلا، اتصال الماء والشاطئ، من فعل متبادل عبر عنه دى ليل Abbé De Lille بقوله:

المحيط المتحرك، مثله مثل الأمواج المتعرجة

التى تنحت شواطئها أو تتشكل بها

١– الرمزية والتحول:

ما زال هناك خلاف، على الأقل، حول ما إذا كان عالم الواقع – عالم الإنسان العادى الذى تختلط فيه الأشياء – يظل كما هو إذا مسته

رؤى الشاعر والعالم. إن التحول نظام كل منهما. وكلاهما يهدف إلى القضاء على خمول المادة، وبث الطاقة فيها، وتحويلها بذلك إلى طاقة عالمية، الموسيقى نمط من أنماطها، والرياضيات رموز لها. وبذلك تتلاقى مطامح العلماء والفنانين فى تناغم، هو تمثيل خالص، يهيئ الحواس للتشكيل. عبرت الرمزية عن هذه النظرة من خلال بول ڤاليرى آخر ممثليها. ولكننا يمكن أن نتتبع جذور ما يسمى بالبحث عن «التمثيل الخالص» من نوڤاليس إلى ريلكه وڤاليرى.

مع ضعف المثالية بعد هيجل، أصبحت الفلسفة والشعر تحت رحمة العلم الذى يترأس العالم الآن. ولكى تتخلص الرمزية من هذا المناخ أثارت حماسا جديدا، فالإنسان المعزول بين آلاته يتراجع إلى مستوى رغباته. وتلك نظرة مثالية جعلت بول فورت **Paul Faurt** وويتمان **Whitman** يغنيان لواحدية الكون. يقول بول فورت فى (النشوة العظيمة **La grande Ivresse**):

تتناغم الأرض والشمس فى داخلى

وتملأ الطبيعة قلبى

والعناصر نفسها - عند ويتمان -

«الهواء، والأرض، والماء، والنار

تلك كلمات. وأنا كلمة منها»

(أغنية الأرض الدوارة) و«كلمات القصائد الصادقة باقة للعلم وثناء أخير عليه». (أغنية المجيب Answerer).

٢- نحو واحدية شعرية:

هنا نواجه التحية المتبادلة بين الذكاء والحساسية التى يهتم بها فلاسفة الفن والأدب من المعاصرين. لقد كافح هربرت ريد من أجل التقارب الممكن بين الاثنين من شكل العلم والشعر؛ بزعم أن الأول غير حدسى، والثانى «بمزيد من التحديد، طراز من التوصل الرمزى». إن الذكاء سوف يوحد الشعر مع العلم. ويؤكد هربرت فى النهاية «الواحدية الشعرية» التى طرحت أول ما طرحت من خلال «نقد الحكم» ثم تولى شيلنج تحديدها، وتعلق كولردج بجوانبها الجذابة. ولم يخل هذا الجهد من أجل «الواحدية الشعرية» من هواجس بعينها أرّقت كولردج، وما زالت تثير كل رجال الفكر (انظر ريد، أصوات الشعور الصادقة).

تتبدى الرغبة الملحة فى الوحدة أو الواحدية، بشكل خاص، فى دراسة الأصل كمفتاح للاتجاهات الشائعة. إن المفهوم الذى لا يزال يربط الشعر بالسحر هو وحده الذى ينظر إلى الشعر باعتباره منفصلا

كل الانفـصـال عن العـالم. ويشـعـر سى. داى لويس C.Day Lewis أن علماء الطبيعة قد أصبحوا أكثر تقاربا من الشعراء، وذلك لما قاموا به فى نصف القـرن الأخـيـر من دراسـة الأحـداث المتناهيـة الصـغـر Micro-Evento. لقـد شـهـد رجـال من أمـثـال بوانكاريه Poincaré وبرونفـسكى Bronowski وكيكليه Keukle أن الوثبة التخيلية لازمة للعالم والشاعر على السـواء. وتلجـأ كل أنواع اللغـة إلى الاسـتـعـارة (بما فـى ذلك الرياضيات، كما يؤكد سكوت بوخانان Scott Buchanan بقوله «إن كل مصطلح [فى الهندسة التحليلية] تعبير استعارى، فى الغالب، عن التناسب». [ص١١٨]. إن العلم عند س.داى لويس لون من الشعر، وذلك ما يراه كثيرون غير لويس بالفعل. ويشير شيرنجتون Sherrington (الذى يستشهد به لويس) إلى طيفية العقل فى وحدته ودقته، ويسأل سؤالا يجيب عنه بنفسه فيقول: «إلى أين، إذن، يؤدى بنا ذلك؟ إن كل ما يهم فى الحياة هو الرغبة والحماس والحقيقة والحب والمعرفة والقيم».

٢- نحو حساسية جديدة:

يرى دينل Dignle أن أهداف العالم تختلف، فى الوقت الحالى، عن أهداف الشاعر، ولكن سوف يأتى وقت «يتجاوز فيه العالم نطاق ملاحظات القراءة اللماحة ويجد ما يقوله عن التجارب الخصبة التى كانت

موضع اهتمام الشاعر من البداية». وجوهر ما تتضمنه نظرته أن فلسفة العلم التقدمية، سواء نجحت في التوفيق بين الشاعر والعالم أو لم تنجح، ستمكن كليا من النظر إلى التجربة في تنوعها البشرى. وهذا أمر تشهد عليه أسماء ليوناردو دافنشي، وباسكال، وجوته، وڤاليرى.

إن إحدى المشكلات الأساسية التي تستلزمها علاقة العلم بالشعر هي الحساسية الشاملة لمن يلاحظ وما يلاحظه. وغالبا ما يفشل العلم التجريبي في الإجابة عن الأسئلة التي تطرحها هذه المشكلة. ويلفت هينرش هينل Heinrich Henel انتباهنا (في بحثه «جوته والعلم» في «العلم والأدب») إلى ما قاله جوته عن الطبيعة التي تسقط هامدة عندما توضع على مخلعة العلم التجريبي، وردّده حديثا هيسنبرج Heisenberg، ذلك على الرغم من أن أتباعه يصرون على أنه لم يكن عالما أو فيلسوفا . لقد فكر جوته في علم للأفكار يمكن أن يعطي الواقع شكلا شعريا بدلا من أن يستخلص منه ما يسمى بالجانب الشعري، وهو محض وهم». وكان هذا المطلب - فيما يرى هينل - مطلبا عاما في شعر جوته ودراساته للطبيعة. ويقوم بحث جوته لعلاقة الفن بالطبيعة على مفارقة، فالفنان المشرع صانع القانون Gesetzgebenda Künstlar يكدح بحثا عن حقيقة فنية هي امتثال لدافع أعمى بلا قانون، مما يعني أن واقعية الطبيعة تحمل بصمة تشريع الفنان. على ذلك يظل الشاعر - عند جوته-

متميزا عن العالم رغم أنه يشاركه في الكثير. أما بالنسبة لرينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke الشاعر الألماني الذي جاء بعد جوته بقرن، فيمكن للعلم أن يكون أسوأ الأشياء، كما يمكن أن يكون أفضلها. إن التعارض بين الشعر والعلم، وبخاصة التكنولوچيا، سحق ريلكه الذي كان يرى في ذلك التعارض عامل انعدام التوازن والفوضى (انظر «رينر ماريا ريلكه والعلم الحديث». لأدريان دي كليري Adrien de Clery في «العلم والأدب»).

٤- النفس والمعرفة:

إن تقدم العلم زوّد الشاعر بخبرة نفسية جديدة. ويمكن أن نذهب مع وليام روز William Rose إلى أن جذور الخيال الخلاق ترتد إلى اللاوعي. دعم فرويد بالتأكيد هذه النظرة، ولكن الخطأ يحوطها من كلا الجانبين: إذ لا يجرؤ دارس الأدب على تجاهل اللاوعي، إذا أراد أن يصل إلى قلب الموضوع الذي يدرسه، كما أن عالم التحليل النفسي الذي لايضع في تقديره محاولة الوعي الدءوب للتشكيل لن يفهم العمل الفني إلا فهما جزئيا. ثمة مجال في البحث يشترك فيه دارس الأدب مع الأنثروبولوچي. ولكن إذا عدنا إلى مقالة فرويد عن «علاقة الشاعر بأحلام اليقظة» نجده يقول إن الشعراء أنفسهم لا يقدمون تفسيرا مقنعا للقوة

التى تجعل فنهم يؤثر فى الآخرين. ومن الواضح أن الإمكانية الكاملة للتقارب المقنع بين الشاعر والعالم لن تتحقق إلا بعد اكتمال علم للمعرفة أعمق مما لدينا الآن. إن مثل هذا العلم سيتجاوز اكتشاف فرويد للوهم Phantasy ولدور اللغة باعتبارها أداة Vehicle له. ومع ذلك فأى باحث فى التوتر بين الشعر والعلم أمامه الكثير مما يتعلمه مما أنجزه التحليل النفسى فى مجال الاستعارة، مثلا، وهى إحدى العناصر الأساسية فى الشعر. وترى إيلا فريمان شارب Ella Freeman Sharpe أن «الحياة العقلية للإنسان لا يمكن أن تتم إلا من خلال تطور الاستعارة» (انظر بايم «الوضع الحالى لدراسة الاستعارة» B.A. ٣٥ [١٩٦١]). إن الفكرة تتداخل مع الشعور ويتجاذب كلاهما داخل اللغة الاستعارية، ويصبح الميتافيزيقى تحولا عن الفيزيقى.

٥- التجريد فى الشعر والعلم:

نأتى الآن إلى مسألة التجريد فى العلم والشعر، إذ به يقوم الخيال باستحضار عالم مستقل عن الحس المشترك Commons Sense. لقد وجد بعض المفكرين المحدثين (مثل برجز E.R. Briggs) أن عليهم أن يعودوا إلى ديكارت، ليدرسوا أثر العلم فى مفهوم الخيال. إن الخيال عند ديكارت هو القدرة على التشكيل المحدد للصور، وهو الذى يحمل إلى

المخ آثار الموضوعات الخارجية التى تلقاها عن الحواس. وعلى الرغم من أن ديكارت يستخدم مصطلح الخيال بطريقة تحط من قدره، فإنه يضعه فى منزلة موهمة، هى أسمى من المادة ولكنها أقل من منزلة النفس. وذلك عندما ينغمس ديكارت فى حلمه عن المنهج الاستدلالى الخالص، الذى يستعين بالعقل فحسب. ويجد برجز بحثا أعمق فى الخيال ينطوى على علاقة. أما فيما يتعلق بالإشارة إلى الذكاء البالغ الحساسية فى التقاط المماثلة فإن بودلير يمضى خطوات أبعد من ديكارت (فيما يرى برجز).

تحل المفاهيم النظرية فى العلم المجرد محل فكرة العالم المادى، عالم المشهد والملمس، ونصبح فى عالم النسبية وميكانيكا الكم. أما الإيمان القديم بموضوعات ذات كيفية فقد حل محله الإيمان بالصور Im-ages والرمزيات Symbolisms التى تجسد الحساسية فى الشىء المنظور أو المسموع. ويصبح الشعر والعلم نسقين لرموز يكمل أحدهما الآخر، ويوضحان الطبيعة ويصححان العالم الإدراكى. وكما يرى دونالد بيكوك («التجريد والواقع فى العلم الحديث» فى «العلم والأدب»): «إن موضع الإشارة فى الأنساق الرمزية، بما فيها النسق الإدراكى، لاينبغى أن يعتمد على أحدهما منفصلا عن الآخر، بل يعتمد على توازنهما» معا. إن العلم والفن والشعر ودراسة اللغة ككل تحاوِل الوصول إلى توافق

دائم للفكر فى بحثه عن التوازن»، وعلى هذا الأساس، يتبدى التجريد الرمزى، فيما يرى ڤاليرى على سبيل المثال، باعتباره إطارا للحساسية. ويتكلم فروست عن نفسه باعتباره «حساسا Sensibilitist» حتى لو اعترض على بطاقة «شاعر رمزى». وسيرى ريلكه فى العملية الشعرية محاولة لاستبدال عالم الرموز الداخلى المنظم بالعالم الخارجى الهيولانى.

٦- الشعر معرفة:

فى أى بحث شامل - إذن - للعلاقة بين الشعر والعلم تثار حتما المشكلة العامة للشعر باعتباره معرفة. لقد عالج هذه المشكلة معالجة متميزة، بدرجات متفاوته بصيرة التحليل، ألن تيت، وإليزيو فيفاس، ولورنس. د. ليرنر. أما تيت فيناقش فى كتابه (حدود الشعر، ١٩٤٨) آراء كولردج وماثيو أرنولد وريتشاردز والوضعية المنطقية ممثلة فى تشارلس موريس. لقد وافق آرنولد أن يترك قضية الشعر بين يدى العالم الحق الذى يلح على تطابق اللغة مع الموضوعات والأحداث التى تشير إليها. أما الوضعيون المناطقة فقد استبدلوا بالمعنى مفهوم الصحة الفاعلة Operational Validity. إن تيت يأسى للطريقة التى يعالج بها موريس علاقة الشعر بالعلم، ففى مقالين له عن الإستطيقا («الإستطيقا

ونظرية الإشارات» [١٩٣٩] و«العلم والفن والتكنولوجيا » [١٩٣٩]) يكثر من الحديث عن الشعر، ومع ذلك لا يقوم بتحليل فعلى لفقرة واحدة، أو حتى لبيت واحد من الشعر. إن علم العلامات Semiotic بالصورة التى يقدمها موريس ينطوى على استيعاب مطلق للشعر والمعرفة (العلم) فى ذرائعية صارمة Rigorous Instrumentulism أما كولردج فيرجع تيت إلى تعريفه للشعر: «إن القصيدة هى ذلك النوع من الإنشاء الذى يناقض أعمال العلم لأن غايته المباشرة هى المتعة لا الحقيقة». ويقول تيت «إن إخفاق كولردج فى حل معضلة التناقض بين الفكر والشعور ما زال مطروحا أمامنا باعتباره تراثا لا مفر لنا من مواجهته». ويورد تيت ما قرره ريتشاردز (كولردج فى الخيال) من إلحاح كولردج على أن الشعر ينطوى على نوع من المعرفة إلحاحًا غير متماسك. إن المعرفة أو الحقيقة التى يزودنا بها الشعر، هى - من وجهة نظر الوضعية المنطقية - معرفة قاصرة، أما المتعة التى يقدمها الشعر فهى - من وجهة نظر علم النفس الحديث- مجرد استجابة للدوافع. ويصبح الشعر -فى النهاية- محكوما بفكرة «الصحة الفاعلة». إن تيت يوافق ريتشاردز فيما يذهب إليه من رفض المفهوم الإشارى للغة، على أساس أن اللغة «أداة لكل تطورنا الإنسانى المتميز، ولكل ما يميزنا عن الحيوان». ويعد كتابه «كولردج، فى الخيال» أهم محاولة طموحة يقوم بها ناقد حديث ليدفع التناقض بين

اللغة والموضوع وبين المتعة والحقيقة. فى أحد فصول هذا الكتاب، وهو فصل «قيثارة الريح»، يعرض ريتشاردز لنظريتين عن الشعر على النحو التالى:

١- إن عقل الشاعر، بنظرة نافذة إلى الواقع، يقرأ الطبيعة باعتبارها رمزا لشيء وراءها أو لشيء داخلها، لايتكشف بالشكل المعتاد.

٢- إن عقل الشاعر يخلق طبيعة يسقط عليها مشاعره ومطامحه الخاصة.

عند هذه النقطة يجد تيت اضطرابا بين النظريتين خاصة فى ضوء الوضعية التى تتجاهل كلا من «العقل» والمعرفة: إذا اتبعنا طريق الوضعية فقدنا «كل ما يميزنا عن الحيوان»، وإذا تقبلنا النظرية الثانية ظفرنا بعقل مدرك، دون أن يكون هناك ما يمكن إدراكه. وينتهى تيت إلى أن مفهوم الخيال عند ريتشاردز (وهو مفهوم مختلف تماما عن مفهوم كولردچ) قريب الشبه بالتركيب الهيجلى الذى يجمع الأضداد. قد يرفض ريتشاردز أن تكون نظريته نتيجة لأحكام قبلية، أو يمكن إثباتها على نحو ما تثبت العبارات التجريبية-فى العلم. ولكن تيت يرى أن ريتشاردز لم يقدم حلا نهائيا لمشكلة الخيال الموحد، إنه يؤكد - فحسب - «أن من مميزات الشعر أنه يحمينا من أن نخطئ فهم أفكارنا عن أنفسنا أو عن

الأشياء. إن الشعر أكمل أشكال التعبير» (كولردچ فى الخيال، ١٩٦٣). وهنا يضيف تيت «إن كمال هاملت ليس من النوع التجريبى، بل من النوع القائم على خبرة». يتصل بذلك ما يراه ريتشاردز من أن الأساطير هى «حقائق قاسية فى حالة إسقاط. تكتسب فيها خصائص الأشياء المتنافرة والمتضادة شكلا... إن الإنسان بغير أساطيره وحش قاس بلا روح... كتلة من الإمكانيات بلا هدف أو نظام». ويعلق تيت على ذلك بقوله «الإنسان بغير أساطيره يظل قادرا على الأداء». إن محاولة ريتشاردز تنتهى إلى أن تقدم لنا مثالا على «إخفاق العقل الحديث فى فهم الشعر فى ضوء الفرضيات التى يقوم عليها الإيمان بالمذهب الوضعى».

أما الناقد الثانى، إليزيو فيفاس، فيرى أن الفنان أو الشاعر «ينتزع الشكل من قلب الطبيعة» (الإبداع والاكتشاف، ١٩٥٥). يميز فيفاس نظريته عن نظرية (التطهير) عند أرسطو، وعن (الرمز التصويرى) عند سوزان لانجر، و(أيقونة) ومزات بما يسميه حقائق «اللزوم Intransitivity والإبداعية Creativity». أما المصطلح الأول فيهدف إلى تأكيد الجدة التى ترادف خلق معرفة جديدة، فى حين أن المصطلح الثانى يؤكد أن الفنان يخلق شكلا، وبالتالى إحساسا جديدا بالواقع، الذى كان من قبل واقع الصيغ الجاهزة المتراكمة (ص١٢٠). إن الفنان يسبى بأصالته عقل القارئ، بأن تخلق فيه حالة «نشوة Ecstasy» وبذلك

يزوده «بشيء قريب الشبه بما نعانيه عندما نكتسب معرفة جديدة». يتوقع المرء من فيفاس، باعتباره مؤيدا لمقولة برجسون التى ترى أن الفن يكشف واقع الأشياء، أن يسوى بين الشعر والعلم من حيث سعيهما وراء هذه الغاية. ولكنه يضيف عبارة معدلة هى «الواقع السامى Superior Reality» ويفسرها بأن الواقع الذى يرمز إليه العمل الفنى «ليس أسمى من الواقع الذى يقدمه علم الفيزياء، ولكنه أسمى من الواقع المزعوم فى عالمنا المادى، عالم الصيغ الجاهزة المتراكمة، التى لا يسيطر عليها سيطرة كاملة عالم العواطف المضطربة الذى نعيش فيه دوما» (ص١٢٠). من الصعب أن نميز طراز الخبرة الإستطيقية عن طراز الخبرة المعرفية. إن الفنان يصقل صورتنا عن العالم، بما يقدمه لنا من عبارات ملموسة، ويحدد لنا معنى الحياة الإنسانية، بما يقدمه لنا من أنماطها الدرامية. إنه يمنحنا صورة منظمة تنظيما جماليا. أما الأدب بمعناه الواسع (نتاج العقل) فإنه يقدم لنا معرفة «لا يمكن إنكار تشابهها مع الأبنية الرمزية للمعرفة بمعناها الضيق». وبذلك المعنى لايقدم الأدب أو الشعر لنا معرفة «ما لم تكن الصورة التى يمنحها لنا ذات صلة بالعالم الفعلى». ولكن فيفاس يلح على أننا ينبغى أن ندرك أن الأدب «سابق فى ترتيب المنطق على كل معرفة، طالما أنه أحد مكونات الثقافة التى هى شرط من شروط المعرفة» (ص١٢٧).

يكرس الناقد الثالث، ل.د.ليرنر، أحد أقسام كتابه (أصدق الشعر، مقال في ماهية الأدب ١٩٦٠) ليؤكد أن الأدب [وهو يعد الشاعر كل من اهتم بأى شكل من أشكال الكتابة التخيلية] معرفة، بينما يكرس قسما آخر لنفى هذه المقولة. ويعود ليرنر إلى عبارة شيللى التى تقرر أن اللغة الشعرية «تلحظ العلاقات التى لم تدرك من قبل بين الأشياء». وفى مثل ذلك القول ما يؤكد أن الشاعر – الشاعر العظيم بطبيعة الحال– يقدم لنا معرفة أصيلة (انظر نظرية فيفاس). ومع ذلك، فلا توجد نظرية واحدة للمعرفة مقنعة فى ذاتها فيما يتعلق بمستقبل الشعر. حتى فى مجال الأفكار، فإن الأحاسيس العقلية تتدعم بما يحدثه فيها تركيز الطاقة Cathexis من أثر (ينقل ليرنر عن فرويد «محاضرة تمهيدية» ١٨، ٢٧ لبيان هذا الأثر). إن الحركة الرومانسية – فيما يرى ليرنر – أسهمت إسهاما عظيما بفكرتها التى ترى أنه لا يوجد موضوع يوازى فى أهميته نمو حساسية الشاعر. ومن هنا، يربط ليرنر بين (المقدمة) لوردزورث و(البحث عن الزمن المفقود) لبروست، باعتبارهما عملين ينبعان من ملكتين، هما «الذاكرة» و«القوة الشعرية»، وتشترك هاتان الملكتان فى كثير من الأمور. إن الدافع الرئيسى لكتابة الشعر هو «التنفيس Relief»؛ فثمة انفعال يضغط على الشاعر كى يعبر عنه فى كلمات. وإذا كان ليرنر يقر بفضل كولنجوود (مبادئ الفن، الكتاب الثانى: «نظرية الخيال») لأنه وضع منهج الفلسفة المثالى العقلى فى خدمة النظرية الرومانسية للفن، فإن ليرنر يدرك أننا ندين بنظرية التعبير

لما أعلنه وردزورث من أن الشعر «فيض تلقائى لمشاعر قوية» وأنه «ينبع من انفعال يسترجع فى هدوء (ص ٣٩، ٥٦) وهى نظرة ترتبط بالفورة الشعرية Furor Poeticus التى يبدأ تاريخها من أفلاطون، ويمتد خلال عصر النهضة. ويواجه ليرنر، بكل الأمانة، الاتجاه المعارض للرأى الذى يهتم بالوظيفة النسبية للشعر باعتباره معرفة. لقد فكر وردزورث فى المنزلة المعرفية للشعر، وتأمل فى:

تلك المشاورات اللطيفة بين العقل والقلب

التى انبثقت منها تلك المعرفة الأصيلة المفعمة بالسلام

(ليرنر، ص ١٤٠، المقدمة ٣٥٣).

ويندد الشاعر - فى الوقت نفسه - بـ«فكرنا الدارج» الذى يشوه أشكال الأشياء وبـ «أننا نقتل لنشرح» ويرى ليرنر أن تمييز ريتشاردز بين اللغة الانفعالية واللغة الإشارية تمييز صارم إلى درجة تجعله زائفا. هناك حقيقة تشجب نظرية ريتشاردز مؤداها «إن أغلب النقد اللماح قبل هذا القرن، وقدرا كبيرا مما كتب فى هذا القرن، كتبه شعراء» (ص ١٢٩). ويثير ذلك السؤال ما إذا كان ينبغى علينا، بدلا من تصنيف اللغة إلى نوعين، أن نتعامل معها باعتبارها سلسلة متصلة بين قطبى الرياضيات والحلم (المرجع نفسه والصفحة نفسها). ويتبنى ليرنر نظرة بول ڤاليرى عن النزعة العقلانية المضادة للعقل Anti-Intellectual Tual-ism التى تحفظ جوهر الشعر لأولئك الذين يتمسكون بنظريات صحيحة

عنه. يقول ليرنر: «إن الشعر لا يوجد إلا لمن يستطيع تقدير قيمته» (ص١٨١). إن موقف ناقدنا ليرنر من مسألة معرفية الشعر هو موقف محافظ فى نهاية الأمر. إنه يقول: «ليست للأدب الوظيفة المعرفية نفسها التى للعلم. ويمكن للمرء - فى النهاية - أن يقتبس كلماته». أخيرا، ثمة نوعان من النظرية الأدبية، ونوعان من الأدب. أما أولهما فيشد الأدب دوما تجاه الموسيقى [قارن بفكرة ڤاليرى عن «موسقة» التجربة] لأن الموسيقى نمط الخلق الخالص. وأما ثانيهما فيشد الأدب تجاه النشاط الإنسانى العادى - وأساسا تجاه الكلمات. وثمة خطر من أنه إذا بالغ الأدب فى التمسك بوظيفته المعرفية، فإنه يمكن أن يفنى فى مواجهة علوم الإنسان المتقدمة (ص٢٢١).

خاتمة:

كتب تشارلس موريس سنة١٨٨٩ «يتساءل عن الكيفية التى ينتج بها العلم والفن ذلك الفهم العام الذى يعتمد عليه المستقبل. يعرف باسكال ويلزاك وإدجار آلن پو الإجابة: سوف يلمس الفن العلم بقدميه ليحصل منه على ما يؤكد أساسه الصلب وينقض عبره بأجنحة الحدس». وهذه بالتأكيد عبارة تولدت من حماس الرغبة. فمن وجهة النظر العلمية يقع الشعر دائما فى نفس الخطأ، إذ يعزو إلى الطبيعة والكون ما هو خاص بطبيعة الإنسان. وذلك ما سمى بالمغالطة العاطفية Pathetic Fullacy[٦] وعرف أيضا باسم المعاناة الميتافيزيقية -Meta

إن الشعر يعيش دائما على الأنثروبومورفية Anthro-pomorphism physical Pathos[٧] التى ينشأ عنها ما يسمى بالمماثلة الكونية. ولكن، حتى لو سلمنا بهذا الخطأ، فإن ما يقوم به الشعر هو أنه يعلن عن علاقة بين الذات والموضوع، وبين مركز الإحساسات والشىء المحسوس، ولا يمكن أن تنشأ معرفة دون هذه العلاقة. أما ما يسمى بخطأ الشعر، فيثبت فى النهاية أنه مماثلة ضرورية للفرض Hypothesis الذى لا يستغنى عنه العلم. إن علينا، فى العصر الفرويدى، أن نتعرف على «المستويات العميقة من العمليات اللاوعية فى فعل الإبداع»، لأن ذلك التعرف - كما يلاحظ جيروم برونر Jerome Bruner - هو الذى يمضى بنا، حتى «يثرى فهمنا للعلاقة بين الفنان وعالم الإنسانيات ورجل العلم».

ومما له دلالته بالنسبة لمشكلتنا أن عالم الفيزياء الشهير لوى دى بروجليه Louis de Broglie حين طلب منه ڤاليرى كتابة مقدمة «كراسات Cahiers»، تساءل عما دفع الشاعر العظيم إلى دراساته المطولة فى مجال العلم، وأجاب: «إن خصائص الخيال والحساسية الشعرية عند پول ڤاليرى تتكامل تكاملا فريدا مع حبه العظيم للأفكار العامة، وميله الدائم إلى التحديد فى الصور والكلمات، أو إلى روح الدقة التى تصل إلى حد الرهافة. وبذلك يمكنه أن يجد فى تطور العلم الحديث كل ما يوافق عقله: من وضوح المفاهيم والكلمات، والكشف المفاجئ عن آفاق رحبة من الفكر، والدقة الكاملة للنظريات التى تكشف هفوات المنطق، والخواص غير المتوقعة للأشكال والأعداد، ونسبية الزمان والمكان، وغموض عالم

الذرة. وذلك كله يفتح أمام الفكر الإنسانى آفاقا غريبة. لقد عرف پول ڤاليرى – لأنه شاعر نافذ البصيرة – كيف يتخيل ما وراء جفاف الحقائق التجريبية، وبرودة اللوغريتمات والنظريات، من غزو ساحق للمجهول، ومسيرة صاعدة تجاه عظمة الحق التى تشكل القيمة كما تشكل شعر العلم». إن صورة العقل الذى يجتلى ذاته، وهى صورة بالغة الوضوح فى شعر ڤاليرى ونظريته الشعرية (كما أظهرت إليزابيث سيتويل بشكل ممتاز) تظهر معركة الشاعر – ومعركة العديد من الفنانين والعلماء– للتخلص من الثنائية التى يطرحها الانقسام بين العلم والشعر.

ولا يزال الخلاف مستمرا. فى حلقة بحث Symposium عن العلم والشعر، عقدتها جامعة ييل سنة ١٩٦١ وشارك فيها العلماء ودارسو الإنسانيات (انظر Rev. of Metaphysica ١٥ [١٩٦١] ص ٢٣٦-٢٥٥) طرحت فكرة مؤداها أن مشكلة الدلالة المرتبطة بالانقسام الثقافى بين العلوم والفنون يمكن أن تحل ببعض العناية الإستطيقية من ناحية، ويمزيد من التعليم النشط من ناحية أخرى. وقيل – فى الوقت نفسه – إنه إذا كان الشاعر يستخدم «الذات» باعتبارها أداة يسبر بها غور حدوسه عن الوجود، فإن العالم يجد هذه الذات عاجزة عن سبر أسرار الكون. ومع ذلك، فقد سلم الجميع أن «عجرفة العالم تنبع من تصوره أنه لا شىء سوى علمه». لقد وجد أعضاء الحلقة فى استخدام الاستعارة أرضية مشتركة تجمع بين العلم والشعر. فذهب عالم چيولوچى إلى أن «ثمة سلسلة متواصلة تربط ما بين الاستعارة الشعرية الخالصة «لعل

لغة الهايكو Haiku مثال لها» التى يعتمد فيها المعنى كل الاعتماد على ترجيع الخبرة الإنسانية، وبين المماثلة الرمزية الخالصة (كالصيغ الرياضية لدور الشكل) التى يتضمن فيها المعنى تضمنا كاملا، داخل مصطلحات حددت تحديدا شكليا» (ص٢٤٢).

وأخيرا، وقد يبدو فى ذلك شىء من المفارقة، إن مماثلات Ana-logues العالم «تصبح أدواته للسيطرة على التجربة. وتتجاوب مع استجابته الشخصية، وتأخذ فى أداء دورها بطريقة شعرية باعتبارها استعارات. وينصحنا أحد العلماء، مات ولتون Matt Walton، «ألا نتوهم أن الخاصية الموضوعية الخالصة لعقل العالم تفصله عن غيره من البشر» (٢٤٤). إن رطانة العالم نفسها لون من الدفاع عن النفس إزاء الشعر الذى يدب فيها. ويلخص مات ولتون الموضوع على النحو التالى: «لا مفر لنا من التمسك بطريقتين للسيطرة على الواقع، يختلف كلاهما عن الآخر اختلافا أصليا، أولهما شعرى باعتباره وظيفة للاستجابة الإنسانية، وثانيهما علمى باعتباره شيئا مستقلا يصنف الاستجابة الإنسانية». ويضيف أن كلا الطريقين يتوسل بهما كل إنسان تقريبا لفهم الواقع، فوجودهما ضرورى للوصول إلى خبرة كاملة بمعنى الوجود (ص٢٤٦). وعموما، فإن التوتر بين الشعر والعلم يعكس توتر كل من الشعراء والعلماء فى مواجهة الواقع.

هوامش:

(١) أى مذهب فكرى يقسم كل شىء إلى مقولتين أو عنصرين أو يستمد جميع الأشياء من مبدأين، عكس الواحدية التى ترد أساس العالم أو الوجود إلى علة واحدة أو جوهر واحد أو مبدأ واحد.

(٢) الأوغسطينية نسبة إلى القديس أوغسطين الذى يعد قمة الفلسفة المسيحية فى عصر آباء الكنيسة.

(٣) نظرية مثالية ذاتية للفيلسوف الأمريكى جون ديوى ترى أن المفاهيم والقوانين العلمية والنظريات هى مجرد ذرائع أو أدوات لفهم المواقف.

(٤) يرجع المصطلح إلى كلمة يو **Suntagma**، ويشير إلى مجموعة بعينها من وحدات اللغة تؤدى معنى بعينه من الكلام.

(٥) أورزن و لوس و إنتيورمون أسماء لشخصيات اخترعها بليك ليعبر بها عن أفكاره.

(٦) المغالطة العاطفية مصطلح صاغه الأديب الإنجليزى رسكن، ويشير إلى خلع المشاعر البشرية على الطبيعة غير البشرية.

(٧) الأنثروبومورفية، أى نسبة الصفات والخصائص البشرية إلى القوة الخارجية التى تحكم الكون، وهو يرادف التجسيم والتجسيد فى علم الكلام الإسلامى.

الصورة الفنية(*)

نورمان فريدمان

تقديم الترجمة:

البحث الذى أقدم ترجمته محاولة جادة لتمييز الدلالات المتنوعة لمصطلح «الصورة الفنية» فى النقد المعاصر، تكشف عن مدى ثراء هذا المصطلح، وتنوع المناهج التى تستخدمه لتحقيق أهداف خاصة بها. ولعل هذا البحث - بما فيه من جدية - يكشف اضطراب مفهوم «الصورة الفنية» فى نقدنا العربى المعاصر، بل سذاجة ما نعرفه عنها، وضحالة دراستنا لها.

صاحب هذا البحث نورمان فريدمان ***Norman Friedman*** *أحد المتخصصين فى دراسة الصورة. كتب تأريخًا وتصنيفًا لمناهجها سنة ١٩٥٣ بعنوان «الصورة الفنية: من الإحساس إلى الرمز»، ونشره فى مجلة* ***The Journal of Aesthetic and Art***

(*) العنوان الأصلى للمقال : Norman Freidman "Imagery" وهو مأخوذ من:
Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton Univ. Press, 1969.
وقد ترجم هذا المقال ونشر فى مجلة الأديب المعاصر، اتحاد الأدباء فى العراق، العدد ١٦، السنة ٤، أذار (مارس) ١٩٧٦.

Criticism, Vol XII إلا أنه بعد مضى أكثر من عشر سنوات عاد فكتب بحثًا جديدًا، مفيدًا من الجهود التى أعقبت بحثه الأول. ونشر فريدمان بحثه الجديد بعوان «الصورة الفنية» ضمن الموسوعة القيِّمة الى أصدرتها جامعة برنستون عن «الشعر ونظرياته» سنة ١٩٦٥ وأعيد طبعها للمرة الرابعة سنة ١٩٦٩، وهى الطبعة التى اعتمدت عليها فى الترجمة.

وتتمثل أهمية هذا البحث فى منهجه، الذى يحاول حصر الدلالات المتنوعة لمصطلح الصورة، وردِّها إلى مناهج متميزة، يحدد تطبيقها دلالة المصطلح ومفهومه. ولا يريد فريدمان أن يفضل منهجًا على آخر، بقدر ما يريد تمييز المناهج المختلفة تمييزًا واضحًا، يبرز ما فيها من مزايا أو عيوب، مؤكدًا - فى النهاية - أن الأصل فى دراسة الصورة هو تحديد وظيفتها من خلال السياق الذى تظهر فيه. ولا بأس على الناقد - بعد ذلك - من الإفادة من جميع المناهج المتاحة. قد يلجأ أحيانًا إلى الفصل الحاد بين المناهج، ولكن عمله مبرر فى هذا الجانب، لحرصه الشديد على توضيح الدلالات المراوغة لمصطلح الصورة.

ولقد آثرت مصطلح «الصورة الفنية» مقابلا لكلمة Imagery، لأنه يلمح إلى أن دراسة الصورة ليست خاصة بالشعر فحسب،

بل تتعداه إلى المسرحية والرواية. وللأسف، لم يتعرض فريدمان في هذا البحث لمجال الرواية، ويمكن لمن يريد الاطلاع على هذا الجانب المهم - ولم يلتفت إليه نقاد الرواية عندنا حتى الآن - أن يراجع جهدًا آخر للعالم اللغوى ستيفن أولمان فى كتابه «الصورة فى الرواية الفرنسية الحديثة» الذى صدر بالإنجليزية عن مطبعة كمبردج عام ١٩٦٠ .

* * *

الصورة الفنية:

الصورة Image استعادة ذهنية لإحساس أنتجه إدراك فيزيقى. فإذا أدركت عين واحد منا لونًا ما، فإنه يسجل صورة لذلك اللون فى ذهنه، وهى «صورة» لأن الإحساس الذاتى الذى خبره المُدْرِك [بكسر الراء] سيكون نسخة ظاهرية، أو مجرد انعكاس للون الموضوعى نفسه. ويمكن للذهن أن ينتج صوراً عندما لا يعكس المدركات الفيزيقية المباشرة، كما يحدث عندما يحاول المرء تذكر بعض الأشياء التى أدركها ذات مرة إلا أنها لم تعد موجودة فى مجال الإدراك المباشر. أو عندما ينتقل الذهن بطريقة غير مباشرة إلى خارج حدود التجربة، أو كما يحدث فى مجموعات الصور التى يشكلها الخيال من إدراك حسي، أو فى هلوسة الأحلام والحمى، وما أشبه.

أما الصورة الفنية Imagery فإنها تستخدم في مجال الأدب على وجه التخصيص لتشير إلى الصور التي تولّدها اللغة في الذهن، بحيث تشير الكلمات أو العبارات: إما إلى تجارب خَبِرها المتلقى من قبل، أو إلى انطباعات حسية فحسب. وعندما يقول أرشيبالد ماكليش في «فن الشعر» Ars Poetica إن القصيدة ينبغي أن تكون «بكماء، كالعملات القديمة فى إبهام اليد» فإنه لا يعنى بذلك أن لغة الشعر ينبغي أن تستغل أهمية الصورة فحسب، بل هو يمثل لما يعنيه بالتعبير عنه من خلال الصورة؛ أى أنه يلمح إلى أن القصيدة ينبغي أن يقوم تأثيرها على الخيال أكثر مما يقوم على العقل، كما لو كان المرء يتحسس عملة قديمة بأصابعه (إدراك فيزيقى). وعندما يقول «لا ينبغي للقصيدة أن تعنى/بل توجد» فإن معنى كلامه هنا هو نفس المعنى السابق، ولكنّ لغته مختلفة لأن هذه العبارة مجردة أكثر منها حسية أو قائمة على صورة، وتتعامل مع فكرة أو مفهوم أكثر مما تتعامل مع إدراك أو إحساس.

ويمكن أن يشخص هذا الجمع بين المعنى والصورة الاضطراب الذى يحدثه استخدام مصطلح الصورة الفنية في الدراسة الأدبية، ذلك لأن المصطلح يستخدم استخدامات متعددة ليشير إلى معنى عبارة تتضمن صوراً، أو ليشير إلى الصور نفسها، أو إلى جماع المعنى والصور. وهكذا تقول الآنسة داونى Miss Downey «لا ينبغى أن نفهم

الصورة على أنها نسخة أو شيء مادي، بل على أنها محتوى لفكر يتركز فيه الانتباه على خاصية حسية نوعًا ما». أو تقول الآنسة سيرجن «أنا أستخدم مصطلح الصورة هنا باعتباره الكلمة الوحيدة المتاحة لتشمل كل أنواع التشبيه، وكل أنواع الاستعارة، التي هي - في الحقيقة - تشبيه مركز»، أو يقول سي .د.لويس «إنها لوحة مؤلفة من كلمات»، أو يشير فوجل إلى الصورة باعتبارها «العنصر الحسي في الشعر».

ويمكن اختزال التعريفات المتنوعة للصورة - من أجل أهداف الدراسة الخيالية - إلى ثلاثة تعريفات:

١- الصورة الذهنية.

٢- الصورة باعتبارها مجازًا.

٣- الصورة باعتبارها أنماطًا تجسد «رؤية رمزية» أو «حقيقة حدسية».

وينصب الاهتمام في التعريف الأول على ما يحدث في ذهن القارئ (أي النتيجة)، أما في التعريفين الثاني والثالث فالاهتمام بالصورة من حيث هي لغة ودلالات (أي العلة). وبالطبع فإن أيًا من هذه التعريفات لا ينفصل عن غيره انفصالا كاملا، إلا أن ذلك التصنيف مفيد لبداية البحث.

يركز التعريف الأول على العلاقة بين العبارة المكتوبة في الصفحة والإحساس Sensation الذي تولده في الذهن، ويتضمن بحث مشكلتين

متوازيتين: تتصل أولاهما بوصف القدرات الحسية لذهن الشاعر بطريقة موضوعية وتحليلية. وتتصل ثانيتهما بفحص واختبار، وربما تحسين، قدرة القراء على تقدير قيمة الصورة فى الشعر. والمنهج المستخدم - فى ظل هذا التعريف - منهج إحصائى، بمعنى أن يقرأ الدارس القصيدة التى يحللها، ثم يسجل بطريقة إحصائية وتصنيفية الصور المختلفة التى يمكن أن تثيرها القصيدة فى ذهنه، أو يطلب منه شخص ما قراءة القصيدة، ثم يسجل بنفس الطريقة الاستجابات الذاتية عن ذلك الشخص أو القارئ. ولقد أثير الاهتمام بهذا الجانب - فيما يبدو - بسبب التجارب المبكرة التى قام بها سير فرانسيس جالتون (١٨٢٢-١٩١١) فى سيكولوچية الإدراك، والتى نشر جانبًا منها فى بحثه عن «إحصاءات الصورة الذهنية» عام ١٨٨٠. لقد اكتشف جالتون أن البشر يختلفون فيما بينهم من حيث عاداتهم وقدراتهم على تشكيل الصور، (ولقد جرت أسئلة اختباراته السيكولوچية على النحو التالى: ما الذى يمكن أن تسترجعه فى ذهنك وتصفه الآن من مائدة الإفطار التى جلست إليها صباحًا؟)، فبينما يكشف شخص عن نزعة بصرية سائدة فيما يتصل بقراءاته وذكرياته وتأملاته (كما يفعل العديد من الناس بالفعل) يكشف شخص آخر عن نزعة سمعية، ويكشف ثالث عن نزعة شمّية، بينما لا يكون لدى الرابع أى نوع من الصور على الإطلاق.

وبينما لا يميز التعريف الأول بين الحقيقى والمجازى من الصور - أحيانًا يركز على أحدهما وأحيانًا على كليهما - فإن التعريف الثانى يركز على طبيعة العلاقة بين المجاز والحقيقة، أى على الاستعارة Meta-phor. وعلى الرغم من أن المجاز ليس - فى حقيقة الأمر - إلا الصورة. فإنه يستخدم اصطلاحًا ليشير إلى العلاقة الشاملة بين الحقيقة والمجاز لا إلى أحدهما فحسب. ولقد طرح بحث الاستعارة بطريقة جديدة - بعد أن ظلت متقوقعة في أبحاث البلاغيين التقليديين - مع محاضرات ماكس موللر التى ألقاها فى المعهد الملكى فى الفترة ما بين ١٨٦١-١٨٦٤، والتى نشرها - بعد ذلك - فى مجلدين بعنوان «محاضرات فى علم اللغة». لقد تساءل موللر عن السبب الذى يجعل الشاعر يشبّه حبيبته بالوردة، وهو تساؤل أدى إلى تساؤلات أخرى عن كيفية الصلة بين الحبيبة والوردة، والطرائق التى تتم بها هذه الصلة. وما زالت إجابة موللر مؤثرة حتى اليوم، على الرغم من الجدل الذى أثارته فرضياته. تتلخص هذه الإجابة فى أن الإنسان عندما يتطور، فيصل بإدراكه إلى الجوانب المعنوية واللامادية من الكون، يضطر إلى التعبير عن هذا الإدراك الجديد بالكلمات الدالة على الأشياء المادية، لأن لغته تقصر عن تلبية حاجاته، وتعجز عن الوفاء بمطالب إدراكاته الجديدة للكون، ويصبح طابعها الحرفي غير محدد أو كامل أو فعال. وهذا يعنى أن الصورة

المجازية Figurative لا تستخدم إلا بهدف الوصول إلى تعبير أعظم تحديدًا. وبذلك تنمو اللغة - في سعيها وراء التحديد - من خلال الاستعارة.

ويرتبط التعريف الثالث والأخير بوظيفة أنماط الصورة الفنية، سواء كانت حقيقية أو مجازية أو كليهما معًا، باعتبارها رموزًا تستمد فعاليتها من التداعى السيكولوجي. ولن تقتصر مشكلة التحليل - في ظل هذا التعريف - على التحقق مما يكشف عنه اختيار الشاعر لصوره من قدرات حسية لذهنه فحسب، بل يمتد إلى ما يكشف عنه هذا الاختيار من اهتمامات الشاعر وذوقه ومزاجه ورؤيته وقيمه؛ وبالتالى يهتم التحليل بتحديد وظيفة الصور المتكررة فى القصيدة، باعتبار هذه الصور بمثابة لوازم نغمية ووسائل بنائية ورموز، تكشف عن دلالة القصيدة وما تشير إليه. كما يهتم التحليل بفحص العلاقة بين أنماط صور الشاعر ككل وبين الأنماط المشابهة لها في الشعائر والأساطير. ويصبح المنهج إحصائيا مرة أخرى، ذلك لأنه لن يتضمن تصنيف أنواع الصور الذهنية التى يمكن أن توجد لدى شاعر بعينه فحسب، بل يتضمن - بالمثل - تصنيف مجالات الموضوعات التى نبعت منها هذه الصور. وعلى الرغم من أن أفكار كارولين سبرجن قد سبقتها دراسة وولتر هويتر (نموذج من التفسير) سنة١٧٩٤، ودراسة وليم سبولدنج (رسالة فى توثيق

سيدين كريمين لشكسبير) سنة ١٨٧٦، فإن كتابها الذى أصدرته عام ١٩٣٥ عن «الصورة الشكسبيرية» كان مسئولا إلى حد كبير عن إثارة الاهتمام المعاصر بهذا المجال، سواء فى جانبه السلبى أو الإيجابى.

يمكن، الآن، أن نبحث ما يتضمنه كل واحد من هذه التعريفات الثلاثة، وكيف يرتبط كل منها بالآخر، وما هى القيم التى يحتويها كل تعريف.

لقد حدد علماء النفس مجموعة من الأنواع المختلفة للصورة الذهنية: الصورة البصرية (صور المشهد التى يمكن أن تقسم أقسامًا فرعية تبعًا للإشراق، والوضوح، واللون، والحركة)، والصورة السمعية، والصورة الشمية، والصورة الذوقية، والصورة اللمسية (ويمكن أن تنقسم بدورها تبعًا للحرارة والبرودة والنسيج)، والصورة العضوية (المتصلة بضربات القلب، أو النبض، والتنفس، والهضم)، والصورة الحركية أو العضلية (المتصلة بالتوتر العضلى والحركة العضلية). ومن الواضح أن هذا التصنيف، على الرغم مما قد يكون فيه من مبالغة فى التعقيد والتفصيل بالنسبة لأغراض النقد الأدبى، يعد بمثابة خطوة تمهيدية لغيره من مناهج نقد الصورة، ذلك لأنه يحدد طبيعة مادة الصورة نفسها.

حقق استخدام ذلك التصنيف مجموعة من النتائج القيمة فى مجال الأدب. ودراسة داونى «الخيال الخلاق» مثال على ذلك. لقد شجع

مفهوم الصورة الذهنية -أولا- على تحرر الذوق وشموله، لأننا بمجرد أن نعرف اختلاف الشعراء فيما بينهم تبعًا لتنوع قدراتهم الحسية، يسهل علينا أن نتذوق أنواعًا مختلفة من الشعر. إن كثيرًا من صور براوننج Browning -على سبيل المثال- صور لمسية، وهؤلاء الذين تسيطر عليهم النزعة البصرية فى تلقّى الصور غير عادلين فى اتهامه بالغموض (راجع J.K. Bonell. PML A.37/ 1922). وأيضًا، فإن الشكوى المتكررة من أن شعر شللى أقل حسية من شعر كيتس تقوم على عدم فهم أساسى لطبيعة الصورة، لأن شعر شللى يحوى كثيراً من الصور مثل شعر كيتس، وإن كانت من نوع مخالف نوعًا (انظر: فوجل، صور كيتس وشللى). ويقدم لنا مفهوم الصورة الذهنية - ثانيًا - دليلا قيمًا يحدد لنا نمط الخيال الذى يتميز به كل شاعر؛ فإذا عرفنا - مثلا - أن شعر كيتس يتميز بغلبة الصور العضوية واللمسية بينما يتميز شعر شللى بغلبة صور الحركة، فإن هذه المعرفة القيمة تعدنا بمصطلحات وصفية مهمة، نتمكن عن طريقها من تحديد إنجازات كل شاعر. ومن ناحية ثالثة فإن مفهوم الصورة الذهنية له فائدته التربوية، لأن المعرفة بأنواع الصور الذهنية تمكّن الناقد والمعلم على السواء من تنمية عادات أفضل من القراءة، وبذلك تنمو عملية التذوق الجمالى وتتحسن عن طريق تشجيع القارئ على تكوين صور بعينها فى ذهنه أثناء قراءته الشعر.

ولكن مساوئ منهج دراسة الصورة الذهنية غالبًا ما تفوق محاسنها. إن المنهج الذى يطرحه مفهوم الصورة الذهنية يتعثر دائمًا عند نقطة لا يوجد لها علاج حاسم. إذا كان الشعراء - شأنهم فى ذلك شأن القراء - مختلفين من حيث عاداتهم فى تشكيل الصور، فإن محاولة تحديد أو تمييز خيال أى شاعر - وبالتالى صوره - أمر لا ينفصل بالضرورة عن خيال الناقد وعاداته الذهنية. وعلى سبيل المثال، إن صورة تبدو شديدة اللمسية لقارئ يمكن أن تكون صورة بصرية تمامًا لدى قارئ آخر. ومن ناحية ثانية؛ فهذا المنهج يميل إلى المبالغة فى تأكيد الدور الذى تلعبه الصور الذهنية فى تفهم الشعر وتذوقه، وهى مبالغة يمكن أن تعرقل عملية تفهمّنا للشعر واستمتاعنا به، بدلا من أن تشجع عليه، إذ إن الشعر لا يحدث تأثيره بالمحتويات الحسية للصورة فحسب، فثمة المعنى والشعور والعاطفة، كما انتهى بيتس فى دراسته عن «تصنيف الصورة الذهنية ووظائفها».

وأهم من ذلك أن التركيز على الخصائص الحسية للصور يصرف الانتباه عن وظيفة هذه الصور فى السياق الشعرى. من الضرورى - على سبيل المثال - أن نميز بين الصورة الحقيقية والصورة المجازية، ونحدد - فى حالة الصورة المجازية - الكيفية التى ينبغى أن ننظر بها إلى المجاز. إن فهم وظيفة تشبيه إليوت المشهور:

«كمريض مخدر على منضدة العمليات»

(وهو من قبيل الصورة المجازية) يعتمد أقل الاعتماد على استعادة الذهن للإحساسات المتنوعة التي يمكن أن يثيرها التشبيه. بل إن التركيز على المحتويات الحسية سوف يقتصر بنا على استعادة الإحساسات المتنوعة المرتبطة بالتشبيه؛ ابتداء من الرائحة النفاذة للمخدر والمطهرات، والإحساس العضلي بالخدر والاستلقاء، والإحساس السمعي بالطنين في الأذن، وانتهاء بالإحساس البصري المتصل بالشعاع الأبيض الكرومي لغرفة العمليات. وبذلك يعتمد فهم التشبيه على ما إذا كان كلٌّ من إليوت والقارئ قد استعاد أو لم يستعد هذه الإحساسات أو غيرها. وقد يساعد ذلك الاستغلال المتعمد للخصائص الحسية للصورة القارئ أو لا يساعده في الاقتراب من فائدتها للقصيدة، ولكن لكي يفهم القارئ قيمة هذه الصورة فإن ذلك لايكفي، بل عليه أن يفكر فيها بكيفية أخرى، تصل الصورة بسياقها وتدرك جانبها الوظيفي من خلاله. وعندئذ يفهم القارئ أن هذه الصورة صورة لنصف حياة ونصف موت، أي لإحياء معطل هو رمز للوهن الروحي، الذي لايجعل الصورة تتناسب - فحسب - تناسبًا كاملا مع مشهد الغسق (نصف ضوء، نصف ظلام) بل تتناسب - وبلغة الحالة العقلية المتكشفة لبروفروك- مع المشكلة الفكرية التي تقوم عليها القصيدة، وهي مشكلة الحياة في عالم بطل القصيدة. وليس القارئ في حاجة - ليفهم ذلك -

إلى البحث عن نوعية الإحساسات التى تثيرها الصورة فى ذهنه، أو التى نبعت منها فى ذهن إليوت.

ويمكن للمرء - من أجل ذلك - أن يناقش وظيفة الصورة فى قصيدة أفضل نقاش، دون أن يستغرق كلية فى البحث عن الإحساسات التى يمكن أن تكون فى ذهن الشاعر أو القارئ. وذلك ما تحول إليه الانتباه - خلال الوقت - في دراسة الصورة باعتبارها وسيلة من وسائل اللغة الشعرية، إذ إن الصورة - أيا كانت خصائصها الحسية- يمكن أن تؤدى وظيفتها بطريقة حرفية، أو مجازية، أو رمزية، أو بالجمع بين هذه الطرائق. وعلى هذا الأساس، يتضمن البحث في الصور المجازية مشاكل مثل تلك التى تدور حول الأنواع البلاغية، من قبيل أشكال العلاقة التى تقوم بين المجاز وأصله الحقيقي، وطبيعة التعبير الرمزى، واستخدام المجاز فى الشعر. وهى مشاكل إما أن تتجاهلها دراسة الصورة الذهنية أو تخلط بينها.

لقد طور البلاغيون التقليديون أنسقة متقنة لتصنيف مجاز الكلام، ولكنهم كانوا - فى رأى عديد من النقاد المحدثين- مذنبين إلى أقصى درجة، لأنهم كانوا مجرد مصنِّفين آليين لأنواع المجاز فحسب. ولقد اختزلت هذه الأنواع - الآن - إلى حوالى ستة أنواع شائعة هى: المجاز المرسل Synecdoche والكناية Metonymy والتشبيه Simile والاستعارة

Metaphor والتشخيص **Personification** والتمثيل **Allegory**. أما الرمز **Symbol** فإنه، وإن كان أداة مرتبطة بالأنواع البلاغية، مختلف عنها. وكل واحد من هذه المجازات **Figures** وسيلة لغوية يمكن عن طريقها أن نقول شيئًا ونعنى به شيئًا آخر. وعلى الرغم من أنه ليس ثمة ما يضمن آن التحديد والتحليل الخالص لأنواع المجاز يؤدى إلى فهم وظائفه فى قصيدة بعينها، فإن التحديد والتحليل يقتضيان -ضمنا- إثارة أمور وثيقة الصلة بهذه الوظائف.

ويعتمد تصنيف هذه الأنواع على أشكال العلاقة التى تقوم بين طرفى المجاز؛ أى بين ما نقوله وما نعنيه. وغالبًا ما تقوم العلاقة بين الطرفين فى حالة المجاز المرسل والكناية على نوع من المناسبة **Contigu-ity** بين النوع والجنس، والعلة والمعلول، أو ما يشبه ذلك. بينما تقوم العلاقة فى بقية أنواع المجاز - غالبًا - على إيقاع التشابه بين الأشياء المختلفة. ولذلك وصف أرسطو قوة تشكيل الاستعارة بأنها «الشىء الوحيد الذى لا يمكن تعلُّمه من الآخرين. وهى أيضًا علامة العبقرية؛ إذ إن الاستعارة الجيدة تشير إلى إدراك حدسى للتشابه بين الأشياء المختلفة» (فن الشعر ١٤٥٩، ٥-٧).

إن وضع شيئين من الأشياء المختلفة - إذن - فى نسبة دالة هو الخاصية الأساسية للمجاز. ويمكن أن تقوم العلاقة بين الشيئين (أو

الموضوع والوسيلة كما يسميهما ريتشاردز وغيره من النقاد المحدثين) على تشابه فيزيقى - كما يحدث عندما يقارن هوميروس بين هجوم المحارب فى المعركة وهجْوم الأسد على حظيرة الغنم - هى حالة يمكن أن تقدم فيها دراسة الصورة الذهنية فوارق أو تمييزات مفيدة. ولكن العلاقة فى ألوان أخرى من المجاز تقوم بين شيئين مختلفين بطرائق متباينة: إن تورّد وجنات المرأة وجلدها الرقيق ورائحتها المتضوعة يمكن أن تماثل فيزيقيًا لون وملمس الوردة ورائحتها. ولكن النضارة والجمال صفتان توحى بهما الوردة نفسها أكثر مما تفعل الصور التى تقدمها بطريقة حسية، فما يود المشبِّه [بكسر الباء] أن يقوله - فى النهاية - هو أن الحبيبة بالنسبة إليه كالربيع بالنسبة إلى العالم، على أساس أن كليهما يجلب البهجة، أو أن السماء الغسقية والمريض المخدر - كما أشرنا من قبل- يرتبط كلاهما بالآخر، على أساس الموقف والانفعال والفكرة؛ فالضوء بالنسبة إلى السماء كالحياة بالنسبة إلى المريض كلاهما يقف موقفًا يتراوح بين نقيضين (ويمكن أن نفترض هنا وجود وجه شبه فيزيقى بين استلقاء المريض واستلقاء السحب فى أفق السماء وقت الغسق). يضاف إلى ذلك أن الطرفين اللذين تنشأ بينهما علاقة يمكن أن يكونا صورتين، أو مشاعر، أو مفاهيم مجردة. وقد يكون أحد الطرفين صورة والآخر شعوراً، أو مفهومًا، أو العكس. ويذهب بعض

النقاد إلى أن العلاقة بين الطرفين هى المجاز نفسه، أى أن المجاز ليس شيئًا مضافًا وإنما هو العلاقة نفسها. وعلى هذا النحو نجد أنه على الرغم من أن مصطلح الصورة يستخدم ليشير - بوجه عام - إلى مجاز الكلام، فإنه من الضرورى أن نجد فوارق وتمييزات داخل ذلك المصطلح العام.

وأنواع الأشياء التى تقوم بينها علاقة، فضلا عن طبيعة هذه العلاقة ووظيفتها، تقدم الإحساس الذى يمكن أن تقوم عليه هذه الفوارق. لقد شاع - ذات مرة - ادعاء مؤداه أن استخدام الكلمات فيما وضعت له أو ما يقاربه يمنع التداخل فى أى مجاز (انظر چيننجز Jennings، مقال عن الاستعارة فى الشعر) بينما يرى النقاد اليوم أنه لايمكن أن تكون هذه القاعدة صحيحة بوجه عام خاصة فى الشعر (انظر بروكس، الاستعارة والتقاليد). وافترض أن الطريقة الجيدة لتعليم التلاميذ هى فى تنمية قدراتهم البصرية فى تلقّى المجاز، ولكن قيل - مراراً وتكراراً- إن أغلب الاستعارات لا تتشكل أو تقوم على أساس مخالف لما تقوم عليه الصورة الذهنية فحسب، بل إن أغلب الصور الذهنية غير بصرية. وفى الحقيقة، إن الإلحاح على البصرية يحطم تماماً العلاقة بين طرفى العديد من الصور (انظر ريتشاردز). وقد اهتم النقاد المحدثون من أمثال ولز وروجوف وتيوف بدراسة المجاز الذى يتباعد طرفاه تباعداً مفرطاً. وهو

ما اصطلح على تسميته بالصورة الميتافيزيقية، وذلك لإلحاح الشعراء الميتافيزيقيين على ذلك النوع من المجاز، كما نجد فى شعر دن وهربرت ومارفل وفيون وتراهرن وغيرهم، هذا على الرغم من تأكيد الآنسة هولز أن هذا المجاز نابع من الدراما الإليزابيثية. ولقد بذل النقاد – أخيراً – الكثير من الجهد لدراسة «الصورة الأساسية» **Radical Image** أو «الصورة المتكاملة» **Unified Image** فى قصيدةٍ يطور الشاعر فيها تماثلا ممتدا بين العناصر، يقوم مقام الجوهر من القصيدة.

وعندما يصلح هذا التمييز أو هذه الفوارق كأساس لتأملات متنوعة تلاحظ طبيعة اللغة الشعرية وتطورها، أو نوعية الخيال الشعرى، تصبح الصورة أحد المصطلحات الأساسية فى النقد. ويلح النقاد الجدد – عمومًا – على أن الاستعارة ليست حيلة بلاغية وإنما هى أسلوب للإدراك ووسيلة لاكتشاف طراز خاص من الحقائق الأخلاقية، لا يمكن التعبير عنها إلا بطرائق تختلف اختلافًا جذريًا عن طرائق العلم أو النثر. وإذا كان ماكس موللر يذهب إلى أن الإنسان البدائى يقارن بين الأفكار المجردة والأشياء المحسوسة لأن إدراكه يسبق مفرداته ويتجاوزها، فإن النقاد الجدد يعتقدون أن البدائى وحَّد ما بين الأمرين (المحسوس والمجرد) فى أسلوب تخيلى ثرى، (وقد مهد بُك **Buck** وبارفيلد لهذه النظرة. وهكذا فإن النفْس **Spirit** التى تعنى النفَس **breath** لم تستعد

ككلمة حسية للتعبير عن مفهوم مجرد للنفس أو الروح كما ذهب موللر، بل إن النفس - بالسكون - كانت متحدة مع النفس - بالتحريك - منذ البداية. ومن أجل ذلك فإن إنسان ما قبل العلم (ويشمل ذلك الإنسان حتى حوالى ١٧٠٠) من المفترض أنه كان يتمتع بموهبة الحساسية المتكاملة Unified Sensibility التى يخوض الشعراء - اليوم - معركة قوية لاستعادتها، ولتقويمْ انفصام الحساسية الذى خلقه العلم فى خيال البشر.

يتأصل من هذه الأفكار نظام للقيمة يُنظر إلى الشاعر الجيد من خلاله على أنه يوحِّد ويوفق بين المحسوس والمجرد، بين الفكر والشعور، بين العقل والخيال. أما الشاعر الردىء فإنه - مثل العالم - يفصل بين هذه الأشياء. وبذلك يهدف الشاعر الجيد إلى كلية التجربة بوسائل الخيال الشعرى أو «الوعى الأسطورى» الذى يمكّن الشاعر من رؤية الحقائق بمصطلحات القيمة، فيخترع - دائمًا - استعارات جديدة (أساطير مصغرة) ورموزًا (استعارات موسعة). ولذلك، يتحدث ريتشاردز عن المعالجة الفنية للاستعارة قائلا: «إنها الوسيلة العظمى التى يجمع الذهن بواسطتها فى الشعر أشياء مختلفة لم تكن بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير فى المواقف والدوافع، وينشأ هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التى يكوّنها الذهن بينها... إن

الاستعارة وسيلة شبه خفية يدخل بها عدد كبير من العناصر المتنوعة فى نسيج التجربة... إن العناصر اللازمة لاكتمال التجربة لا توجد - دائمًا- بشكل طبيعى، ولذلك تخلق الاستعارة الفرصة لإدخال هذه العناصر خلسة» (مبادئ النقد الأدبى). ويفضل النقاد الجدد- نتيجة لذلك- الاستعارة على التشبيه، والرمز على التشخيص، والأسطورة على المثل. على أساس من قدراتها المتكاملة العظمى؛ كما يفضلون الشاعر الذى لا يشرح إطلاقًا ما يريد وإنما يلمح -دائمًا- إليه ويوحى به، من خلال الصورة (قارن أرشيبالد ماكليش، فن الشعر، كمثال معروف لهذه الفكرة).

طورّ النقاد الجدد - إذن - ما يبدو بمثابة نظرية «وظيفية» للصورة على أساس أن المجاز هو ما يميز اللغة الشعرية - بدورها - تميز الفن الشعرى. والمصطلحات الأثيرة لديهم هى: ثرى، ومركب، وعينى، وغامض، والمفارقة، ورمزى، وأسطورى، وحسى، ومتكامل، وكلى...إلخ؛ فى مقابل المصطلحات المذمومة من أمثال: عاطفى، ونثرى، وتعليمى، ومفكّك. ولقد نبعت هذه النظرية أساسًا من إعادة ريتشاردز أبناء نظرية كولردج فى الخيال، ومن إعادة إليوت تفسير الشعراء الميتافيزيقيين. وطرحت هذه النظرية لمواجهة ما عدّه النقاد الجدد (رانسوم، وبروكس، وتيت، وبلاكمور، ومزات...إلخ) مغالطة الزخرفة -Dec

orative Tallacy عند البلاغيين التقليديين (الذين ادعوا أن المجاز يثير البهجة إلا أنه زخرف ثانوى بالنسبة للمعنى العادى البسيط) كما طرحت هذه النظرية - بالمثل - لمواجهة بدعة علم الدلالة عند الوضعيين المحدثين (الذين ادعـوا أن المنطق والمنهج التـجـريبى هـمـا السـبـيل الوحـيـد إلى الحقيقة، وأن الشعر لا يعدو كونه مجرد تسلية مؤذية أو ضيا ع حقيقى للجهد)، وعلى الرغم من أن النقاد الآخرين ناقشـوا النقاد الجدد فيما يؤكدونه من نقاط وفرضيات (انظر: تيوف، وفوجل، وموير، النقد والنقاد، تحرير كرين ١٩٥٢) فإن أفكار النقاد الجدد حققت شيوعًا ملموسًا، لما أوضحوه من مشاكل مهمة، وإن كانت محدودة.

* * *

إن دراسة الصورة المجازية تمهد للدراسة المتطورة للصورة باعتبارها رمزًا وتتداخل معها. والسؤال الجوهرى هنا هو: كيف تكشف أنماط الصورة الفنية فى عمل أدبى - سواء كانت حقيقية أو مجازية - عن مؤلف ذلك العمل، أو عن جوانب العمل نفسه؟ وتتلخص الفرضية الأساسية التى يقوم عليها هذا السؤال فى أن التكرار والتعاقب (وعادة ما يتمثل فى صورة، ولكنه يمكن أن يكون أنماط كلمة بوجه عام) مهم فى حد ذاته. ويتضمن المنهج - لهذا السبب - استخدامًا أوليا (وأحيانًا مشوشًا) لبعض المبادئ الإحصائية، وقد تكون هذه الأنماط المتكررة

داخل العمل الأدبى نفسه، أو داخل أعمال وأساطير بوجه عام، أو داخل ذلك كله.

لنفترض مؤقتًا أن هذا التكرار له دلالته بالفعل، فسوف نناقش طبيعة هذه الدلالة فيما بعد، فما الذى سوف يعرفه الناقد أو يفيده بالضبط من إحصاء عناقيد الصور؟ هناك – على الأقل – خمسة أجوبة متميزة. هى – تصاعديا – على النحو التالى:

١- يمكن توثيق النصوص المشكوك فى صحة نسبتها إلى أصحابها. (سمث)

٢- يمكن الخروج باستنتاجات عن تجارب الشاعر وذوقه ومزاجه..إلخ. (سبرجن وبانكس)

٣- يمكن تحليل وتوضيح العلل الفاعلة وراء النغمة والجو والحالة النفسية فى مسرحية أو قصيدة. (سبرجن)

٤- يمكن فحص واختبار بعض الطرائق التى تقوم عليها بنية الصراع فى المسرحية. (بيرك، فلسفة الشكل الأدبى، ١٩٤١)

٥- يمكن إرجاع الرموز إلى أصولها التى نبعت منها؛ إما بملاحظة كيفية ارتباط أنماط الصور بالمؤلف نفسه، أو بملاحظة كيفية ارتباطها بالنماذج الأصلية **Archetypes** فى الشعائر والأساطير، أو ما يشبه هذين. (فراى، ونايت، وهيلمان)

أما المنهجان الأول والثانى فيتصلان بمشاكل خارجية بالنسبة للعمل الأدبى ذاته، ذلك على الرغم من سعى كل منهما وراء بعض الشواهد الداخلية فى العمل. ويقوم تطبيق كلا المنهجين على إحصاء كل الصور فى العمل الذى ندرسه، أو فى كل أعمال الشاعر الذى ندرسه. (ويجب على الناقد الذى يقوم بالإحصاء - فى هذه الحالة - أن يحل من ـــ المشاكل التى تتصل بمعضلات الإحصاء) ثم يصنف الناقد هذه الصور تبعاً لمجالات التجارب التى نبعت منها: الطبيعة الحية والجامدة، والحياة اليومية، والتعليم، والتجارة..إلخ. وطالما أن هذا التصنيف وأنساقه يقدم جوانب من خيال الشاعر وإدراكه، فإن ثمة استنتاجين يمكن الخروج بهما من خرائط الصور المصنفة. أولا: بما أن أنماط الصور المصنّفة وليدة تجارب الشاعر فى الحياة فإنها - من ثم - تقدم مفتاحاً لشخصية ذلك الشاعر وللمهاد الذى تتحرك فيه هذه الشخصية. ثانياً: بما أن هذه الأنماط فريدة، يتميز بها الشاعر عن غيره فإنها، لذلك، تقدم لنا أدوات نوثق بها الأعمال التى يشك فى نسبتها إلى هذا الشاعر. وربما كان الاستنتاج الثانى أكثر صدى من الأول. على الرغم من أن كليهما يستند إلى فرضيات مشكوك فيها؛ إذ إنه كثيراً ما تظهر الصور فى العمل لا بسبب شخصية الشاعر أو تجاربه وإنما لأنها تقليد أدبى أو فنى (راجع هورنستين، وهانكنز).

أما المنهجان الثالث والرابع فيتصل كلاهما بمشاكل تدخل فى صميم التنظيم الفنى للعمل الأدبى ذاته. يقول كينيث بيرك: «لايمكن للمرء أن يمضى طويلا فى مناقشة الصورة دون أن ينزلق إلى الرمزية. إن صور الشاعر تنتظم فى علاقات تبعا لصلات رمزية، ونحن نتحول من صورة موضوع إلى جانبها الرمزى بمجرد أن نتأملها، لا كما هى عليه فى ذاتها، بل باعتبارها تؤدى وظيفة فى نسيج من العلاقات» (اتجاهات نحو التاريخ، ١٩٣٧، ٢/١٥٤/١٥٥). ولقد اكتشف بيرك أن مسرحيات محددة لشكسبير تزخر بنمط أو أنماط من الصور المتشابهة أو «العناقيد» (وعادة ما تكون مجازية) مثل صور الضوء والظلام فى روميو وچوليت، أو صور الحيوان فى الملك لير، أو صور المرض فى هاملت..إلخ. ولقد قيل إن هذه الصور المتكررة – على الرغم من أنها لا تدرك إلا بالتحليل الدقيق المتأنى– تظل فعالة دوماً، وتوجّه استجابات القارئ أثناء متابعته لحدث المسرحية. وعلى هذا الأساس قال ف.س.كولب الذى يعد هو وسبولدج وهويتر الرواد الوحيدين لنقد عناقيد الصور: «تقوم فرضيتى على أن شكسبير لايحكم وحدة أى من مسرحياته العظيمة عن طريق الحبكة، أو ترابط الشخصيات، أو اندفاع النقمة، أو استخدام المفارقة وملاءمة الأسلوب فحسب. بل وعن طريق التكرار المتعمد – خلال المسرحية – لمجموعة من الكلمات على الأقل، أو

الأفكار، تتناغم مع حبكة المسرحية، وتحدث تأثيراً مشابهاً لتأثير النغمة السائدة في لحن من الألحان» (طريق شكسبير ١٩٣٠). ولقد أضاف النقاد الجدد أن هذه العناقيد يمكن أن تشكل عنصرى التنافر والتناغم فى الدراما.

وليس بين ذلك المنهج وتصنيف الصور من حيث علاقتها بالصراع الدرامى فى العمل الأدبى إلا خطوة بسيطة. هناك نوعان أساسيان من العناقيد: أما أولهما فيقوم على تكرار نفس الصورة فى ثنايا العمل كله. وأما ثانيهما فيقوم على تكرار مجموعة من الصور المختلفة معًا فى ثنايا العمل. فإذا تكررت نفس الصورة فى سياقات مختلفة، فإنها – نظريا – تفضى إلى ربط هذه السياقات معًا، بطريقة لها دلالتها. وإذا تكررت صور مختلفة معًا لمرات متعددة، فإن ذكر أى واحدة منها يفضى – بالضرورة– إلى أن يستدعى الذهن باقى الصور. وعلى هذا الأساس يقول بروكس فى ثنايا مناقشته لنتائج اكتشاف سبرجن لصورة «الكساء» وصورة «الطفل» فى مسرحية مكبث لشكسبير: «ربما صرفها اهتمامها بالتصنيف وصنع جداول للصورة فى المسرحيات عن اكتشاف علاقات أكبر وأهم من مجرد التصنيف». ثم يقول: «أنا لا أعرف ما إذا كان الدثار وغطاء النعش يصلحان لأن يكونا استعارتين للثياب فى تصنيف الآنسة سبرجن، مع أن أحدهما غطاء للنوم بينما الآخر غطاء

للموت. إنهما من قبيل الأردية المناسبة لليل، وهما يحملان وجهًا مهما من الأوجه العامة لصورة الثياب»، ويضع بروكس تصنيفًا معارضًا لتصنيف سبرجن على النحو التالي: «الخناجر المغمدة والطفل العارى؛ الميكانزم والحياة، الأداة والغاية، الموت والميلاد، ما ينبغى أن يترك عارياً ونظيفًا وما ينبغى أن يغطى ويدفأ؛ كلاهما وجه لاثنين من أعظم الرموز التى تتحرك خلال المسرحية. بين الطفل العارى - الإنسانية الكاملة، الإنسانية التى تتعرى صوب الشيء العارى نفسه، فى أشكال متنوعة تنوع المستقبل - وبين الأزياء التى تتزيا بها الإنسانية - أردية الشرف، الرداء الخادع، القوة الوحشية التى يسعى مكبث جاهداً ليغطّى بها إنسانيته الكاملة - يتزود شكسبير من هذين الرمزين بأكثر أدواته فى النص مراوغة ومفارقة» (إناء متقن الصنع).

أما الخطوة الأخيرة التى يمثلها المنهج الخامس فتعتمد على الانتقال - مرة أخرى - من داخل العمل الأدبى إلى خارجه. ولكن الانتقال هذه المرة بزعم العودة إلى العمل ببصيرة أعظم وأعمق. إن القصيدة- فيما يقول بيرك- كشف درامى، فى شكل رمزى مقنّع، عن صراع الشاعر وتوتراته الانفعالية، فإذا تكونت لدى القارئ فكرة عن هذا الصراع وهذه التوترات فى حياة الشاعر الخاصة، تمكّن القارئ من الانتباه إلى مظهرها الرمزى فى أعمال الشاعر. وعلى هذا الأساس

استطاع بيرك أن يقيم توازنًا بين عناقيد الصور عند كولردج، عن طريق المقارنة بين خطابات الشاعر وقصيدته «الملاح القديم»، وتمكن بذلك من أن يستنتج أن طائر القطرس فى القصيدة يرمز إلى شعور كولردج بالإثم لإدمانه الأفيون، وذلك - فيما يرى بيرك - يوضح بنية الدوافع فى قصيدة «الملاح القديم».

وليس من العسير أن نوازن - من ناحية أخرى - بين عناقيد الصور فى عمل بعينه وبين أنماط أوسع توجد فى أعمال وأساطير أخرى بدلا من حياة الشاعر الشخصية (الحلم هو «أسطورة» الفرد، والأسطورة هى «حلم» الجنس) مثلما يفعل نورثروب فراى وكذلك بيرك، لأن «الحدث» الذى يجعل القصيدة «رمزية» يتشابه كثيراً مع أنماط شعائرية أكبر؛ مثل تلك التى تدور حول التطهر، والقربان، وقتل الملوك، والمعرفة والتلقين، وما أشبه. ورغم هذا التشابه فإن «الحدث» فى القصيدة يتم التعبير عنه من خلال مستوى ذاتى وبكلمات ذاتية. وعلى هذا الأساس، يرى وارن **R.P.Warren** فى قصيدة «الملاح القديم» رمزاً للنموذج الأصلى للفنان، تجسد من خلال الملاح، ذلك الممزق بين مطالب العقل الغامضة والمتصارعة، وترمز إليها الشمس، ومطالب الخيال الذى يرمز إليه القمر. وبذلك تصبح الجريمة التى تحدث فى القصيدة جريمة موجّهة إلى الخيال، الذى ينتقم لنفسه. ولكنه - فى الوقت نفسه - يبرئ

الملاح. وتصبح الرحلة نفسها بمثابة النقمة والنعمة، لأن الملاح هو «الشاعر الرجيم» مثلما هو «رسول المحبة الكونية» (انظر عرض إلدر أولسون Elder Olson لتفسير وارن فى: النقد والنقاد، ص ١٣٨-١٤٤). وهكذا فإن الفنان يصبح - بتعبير أعم - بطل القصيدة، ويصبح فنه شعيرة من شعائر التضحية، كما لو كان الفنان يموت فى حياته من أجل أن يولد فى فنه من جديد مثل المخلص (انظر أوتو رانك Otto Rank «الأسطورة والاستعارة»؛ الفن والفنان، ترجمة س.ف.آتكنسون ١٩٣٢، ص ٢٠٧-٢٣١). ويمكن للمرء أن يجد صوراً ضمنية للصعود والهبوط والإثم والطهارة، فى قصيدة يبدو حدثها الظاهرى بطبيعة مختلفة تماماً. أى أن عناقيد الصور ينظر إليها باعتبارها «نمطاً مكانياً» Spatial Pattern أو «حبكة تحتية» Subplot تتطلب اهتماماً خاصاً بها.

إن المصاعب التى تتعلق بالمنهجين الرابع والخامس هى أولا: أن الاهتمام فيها يتركز على مشاكل الرؤية الأخلاقية على وجه الخصوص، على أساس أن الشىء المهم، فى الشعر بحق، هو طريقته فى النظر إلى الحياة والتجربة، باعتباره «أسلوب إدراك» وطريقة خاصة من طرق المعرفة. ويترتب على ذلك - ثانيًا - أن القصيدة أو المسرحية غالبًا ما تقرأ على أنها صراع تمثيلى بين الخير والشر، أو العقل والخيال، أو الإثم والطهارة، أو نقيضين آخرين. ثالثًا: أن العديد من الاستنتاجات

التى يتوصل إليها هذان المنهجان، كتلك التى عرضناها آنفًا، لا تستند إلى دليل كاف أو فرض صحيح كامل (الإحصائى يمكن أن يشير - مثلا - إلى أن بعض المتكررات عرضية تقوم على المصادفة، وقد يشير المنطقى إلى ضرورة اختبار الفرضيات فى ضوء العناصر المتغيرة حتى تصبح مقبولة). رابعًا: أن الأمر ينتهى بهذين المنهجين إلى التجاوز المفرط للحدث الحرفى للقصيدة أو المسرحية، بل إن ذلك الحدث قد يغفل كلية، عندما ينظر إليه باعتباره تركيبًا فنيا. خامسًا: أن هذين المنهجين لا يتحددان تحددًا دقيقًا، أو يكتفيان بشكل حاسم، مما يجعلهما ينظران إلى أى شىء أو كل شىء فى العمل الأدبى من خلال مصطلحات أى شىء أو كل شىء آخر.

ومهما يكن من أمر فإن أهمية كل هذه المناهج لدراسة الصورة فى العمل الأدبى تتمثل فى أنها أعادت التركيز على العمل نفسه وعلى أجزائه وعناصره، فى وقت انصرف فيه الانتباه إلى مجالات ثانوية بالنسبة للأدب، بدلا من التركيز على الأدب نفسه. ولا يعنى التشكك فى بعض الأسس النظرية لهذه المناهج - بالضرورة - إلغاء قيمة كل النتائج التطبيقية التى أنجزتها.

* * *

يمكن - الآن - أن نتساءل عما تقوم به الصورة فى القصيدة. وعلى الرغم من أن العديد من القصائد الجيدة لا يحتوى إلا على قليل من الصور، أو قد لا يكون به صور، فإن الصورة قد أصبح ينظر إليها باعتبارها وسيلة شعرية خاصة. وليس وجود الصور فى القصيدة أو استخدام نوع من أنواعها دون الآخر هو الذى يصنع قصيدة جيدة. إن الشاعر يحتاج إلى ما هو أكثر من الحساسية المتكاملة كى ينظم قصائد؛ فهو يحتاج - فضلا عن هذه الحساسية - إلى قوى تشكيلية خاصة، مما يعنى القول بأنه ينبغى أن تكون الصورة - عندما يتوسل بها الشاعر- جزءًا من كل أكبر، فلا تشكّل وحدها كلاً متكاملا. وبدلا من أن تكون كلاً متكاملا بذاته، ينبغى أن تتكامل مع باقى العناصر الأخرى فى القصيدة (مثل الوزن والقافية، والعناصر الأسلوبية والبلاغية، والتركيب النحوى، وأنماط السياق والنسق، ووسائل وجهة النظر، وطرائق الإطناب والإيجاز، وطرائق الاختيار والحذف، وجوانب الفكر والشخصية والحدث...إلخ). إن الصورة - عندئذ - سواء كانت مادة أو تكنيكا، ما يقدم أو كيف يقدم، هى شىء أكبر من مجرد الشكل.

يمكن أن تكون الصورة - فى المحل الأول - موضوعًا لمتكلم تُقال القصيدة على لسانه، سواء كان ذلك الموضوع حاضراً إزاء المتكلم أو

مستعاداً في ذهنه. وتحتوي الصورة في هذه الحالة – لو شئنا المبالغة في التبسيط– أناساً، وأماكن، وموضوعات، وأحداثًا وأفعالا. في قصيدة أرنولد «شاطئ دوفر» – على سبيل المثال – يتوقف المتكلم مع حبيبته عند القنال الإنجليزي، ويصف المشهد: المد المرتفع، والقمر الساطع، والساحل الفرنسي، والمنحدرات الصخرية الشاهقة على الشاطئ الإنجليزي، والخليج الهادئ، وأنسام الليل الرقيقة، وخشخشة الأمواج وهي تصطدم بحصى الشاطئ. ويمكن أن نستنتج – فضلا عن ذلك – أن المتكلم ينظر من خلال نافذة ما إلى البحر، مخاطبًا حبيبته، داعيًا إياها إلى الانضمام إليه. ويشكل ذلك كله الصورة الحرفية أو الحقيقية للموضوع.

وإذا كان التركيز مبدأ فنيا أساسيا يمكننا أن نقول إن الصورة الحقيقية عادة ما تتحول إلى موضوع غير حقيقي، فتصبح رمزًا لشيء آخر نتيجة النشاط الذهني والتأملي للمتكلم. وإذا استثنينا القصائد الوصفية، فإن المشهد الخالص نادراً ما يكون كافيًا بذاته ليكون وجوده مبرراً في قصيدة. ولذلك، يحوّل أرنولد المشهد إلى رمز. ويحدث ذلك عندما يبدأ المشهد في التعبير عن حزن المتكلم. ونذكر أن سوفكليس كان يستمع منذ زمن طويل إلى بحر إيجه مفكّراً في شيء مشابه. وعلى الرغم من أن البحر الحقيقي الماثل إزاء المتكلم عند شاطئ دوفر في

أقصى مدّه، فإن «بحر الإيمان» أصبح بالنسبة إليه فى حالة جزر. وبذلك تعثر المشكلةُ التى تؤرق المتكلم (التنافر الذى يراه بين عالم له معناه الظاهر وآخر بلا معنى فعلىٍّ) على صورتها، من خلال المقارنة بين ما يراه - البحر الهادئ، والمد المرتفع، والقمر الساطع، وشعاع الأضواء، والخليج الهادئ، وأنسام الليل الرقيقة - وما يسمعه، الصوت المنذر بالشقاء والحزن:

.....الهدير الخشن
للحصى التى تسحبها الأمواج ثم تقذفها
عند عودتها فوق الشاطئ المرتفع
يبدأ ثم يتوقف ثم يبدأ من جديد
فى نغم مرتعش بطىء، حاملا
فى داخله نغمة الحزن الأبدية

ويمكن أن نلاحظ أن لغة هذا الجزء من القصيدة على النقيض من اللغة التى استخدمت من قبل: فالهدير الخشن، والتراجع، والاندفاع، والارتعاش، والبطء، والحزن، كل ذلك يقابل الهدوء، والامتلاء، والجمال والبهاء، والاتساع، والرقة، وفى الفقرة التالية يقارن المتكلم -الذى ما زال يتحدث بعبارات الموضوع غير الحقيقى- بين ما سمعه سوفوكليس وفكّر فيه، وما يسمعه هو ويفكر فيه: لقد سمع المؤلف التراچيدى العظيم، منذ

زمن بعيد، ومن مكان مختلف، نفس «الهدير الخشن» وخطرت له فكرة «المد والجزر/ فى تعاسة الإنسان». ويجد المتكلم الإنجليزى الحديث «أيضًا فكرة في هذا الصوت/ الذى ينبعث من ذلك البحر الشمالى البعيد» وما يؤديه إلينا السياق، إذ المعنى ليس واضحًا تمامًا، هو نوع من التلميح إلى أن سوفوكليس وجد ثمة معنى، أيًّا كانت مأساوية ذلك المعنى، فى غدوِّ الأمواج ورواحها، بينما المتكلم فى قصيدة أرنولد، ذلك الذى لا يركز على الحركة السريعة للأمواج بل على المد والجزر البطىء للمياه (وهو انحراف فى مجرى الصورة شكا منه بعض النقاد) لم يعد يرى إلا غياب أى معنى ممكن. لقد كان للعالم معنى أخلاقى عند اليونان القدماء (مثل التطهير أو الإحساس بالعدالة الذى تقدّمه مسرحيات سوفوكليس)، أما عالم الإنسان الأوروبى الحديث فقد أصبح خلوًا من القيمة. وهكذا، فعلى الرغم من أن المد الفيزيقى فى ارتفاع فإن المد الأخلاقى فى انحسار، ولايسع المتكلم إلا:

... أن يسمع فحسب

زئيره الحزين، الطويل، المتراجع

يتقهقر دون أن نسمعه من

ريح الليل - تجاه الأطراف الواسعة

الكئيبة العارية فى هذا العالم

ومن أجل ذلك يتوجه المتكلم إلى حبيبته فى النهاية، ملتمسًا أن يقوم كلاهما بإعادة تأكيد إيمانه بالآخر على الأقل، طالما أن إيمان الإنسانية كله قد ضاع «لأن العالم الذى يبدو/ ممتداً إزاءنا كأنه أرض الأحلام» (إشارة تذكّر بالوصف الافتتاحى) هو - فى الحقيقة - مضطرب، بلا بهجة أو حب. وعلى هذا النحو، تؤدى صورة البحر فى قصيدة أرنولد دورها كموضوع ورمز فى الوقت نفسه.

ويمكن للصورة - فضلا عن جانبها الحقيقى أو الرمزى - أن تؤدى دوراً كنوع من أنواع التشبيه يأتى للقصيدة من خارج عالم المتكلم؛ لتحدث تأثيرها بطريقة مجازية محضة، ففى قصيدة «شاطئ دوفر» -بالإضافة إلى الصورة التى ناقشناها- مجازات عديدة: «بحر الإيمان» كان مرة «كطيات نطاق براق ملفوف» والعالم يبدو «ممتداً إزاءنا كأنه أرض الأحلام» و«نحن هنا كأننا فى سهل مظلم». إن النطاق وأرض الأحلام والسهل المظلم (ساحة المعركة) لا تنبع من الموضوع الحقيقى للمتكلم على الإطلاق.

وأخيراً، يمكن أن نتساءل عما يمكن أن يفيده الشاعر باستخدام مثل هذه الوسائل التعبيرية. إن الصورة، خاصة إذا كانت من النوع المجازى أو الرمزى، يمكن أن تكون، أولا: وسيلة للشرح والتوضيح وبثّ الحيوية فيما يقوله المتكلم. إن أرنولد لم يقنع بتحديد الموقع الجغرافى

للمتكلم، وإنما دفعه إلى تسجيل معرفته بالتفاصيل الفيزيقية المحددة للمشهد الماثل إزاءه، ومن أجل ذلك فإن القارئ لن يعرف ما يستجيب إليه المتكلم فحسب بل يشعر به أيضًا. ثانيًا: وهو أمر مماثل للأول، إن الكلمات التي تتمثل فيها هذه الاستجابة تفيد في الكشف -ضمنيًا- عن حالة الحزن التى نجد عليها المتكلم. ويترتب على ذلك، ثالثًا: أن المشهد لما كان يستدعى إلى وعى المتكلم - ومن ثم يصبح إطارًا لهذا الوعى- مشكلة أرّقته طويلا، فإنه يستثير نشاطه العقلى ويجسده. رابعًا: إن معالجة الشاعر للصورة، من خلال اختياره للتفاصيل وانتقائه للتشبيهات، تفيد فى إقناع القارئ - سلبًا أو إيجابًا- بالعناصر المتنوعة من الموقف الشعرى، ومن ثم فإن ضياع ذلك الإيمان الذى يأسى عليه المتكلم يقدم بطريقة تجعله جديرًا بالأسى، لا لأن القارئ يعرف بشكل عام ما يتكلم عنه المتكلم فحسب، بل لأنه -وبتخصيص أكثر- يشبّه الإيمان بنطاق براق، ومن ثم تستثار فى ذهن القارئ المعانى الضمنية المرتبطة بشىء ذى قيمة، مزين، ومبهج، وثمين، ومفيد. خامسًا: تفيد الصورة فى إثارة القارئ وتوجيه توقعاته، وبهذا المعنى فإن أرنولد عندما يجعل من «البحر» ثانى كلمة فى قصيدته يهيئ القارئ لذلك الأساس الرمزى عند المتكلم: «بحر الإيمان/ كان مرة، أيضًا مكتملا».

* * *

يمكن للصورة، إذن، أن تنبع من موضوع المتكلم، إذا تضمن شخصًا، أومكانًا، أو حدثًا، أو فعلا. كما تنبع من اتحاد رمزى بين موضوع ومعنى، إذا عثر فكر المتكلم على الإطار الذى يعبر به عن تجربته الفيزيقية. كما تنبع من التماثل الخارجى، إذا استخدم المتكلم مجاز الكلام. ويمكن تفسير الصورة على أنها توظف لبثّ الحيوية فى الموضوع، أو الكشف عن الحالة النفسية للمتكلم، أو تجسد فكره، أو توجه مواقف القارئ وتقود توقعاته.

وعلى الرغم من أن هذه التصنيفات التى قدمناها موحية فحسب، فإن تفسير الصورة سيؤدى مهمته جيدًا لو ابتدأنا مباشرة فى التعامل معها من حيث علاقتها بسياق خاص، وبلغة هذه التصنيفات.

الأسلوب والشخصية(*)

ستيفن أولمان

تقديم الترجمة:

ثمة مصطلحات تنزلق على ألسنتنا كثيرا ونحن نتحدث عن الأدب، ويُخيّل إلينا- ونحن نستخدمها - أنها بسيطة وواضحة تماما، ولكننا بمجرد أن نتأملها أو نناقش مفاهيمنا عنها، سرعان ما نكتشف أنه ليس ثمة بساطة ولا وضوح، ومن هذه المصطلحات كلمة "الأسلوب" التى نكررها كثيرا مفترضين أنها كلمة واضحة في أذهاننا، ومفهومة تماما لدى من يستمعون إلينا. ولكن هل هذا صحيح؟ لقد شعر "چون ميدلتون مرى" بمزالق هذا المصطلح وطبيعته المراوغة، ومن ثم قال قولته المشهورة التى افتتح بها كتابه "مشكلة الأسلوب":

. "إن مناقشة كلمة الأسلوب - لو تابعناها بشيء من صرامة البحث العلمي- ستغطى، حتما، كل موضوعات الإستطيقا

(*) العنوان الأصلى للمقال: "Stephen Ullmann "Style and Character وهو مأخوذ من مجموعة دراسات بعنوان: "Contemporaty Essays on Style", 1969:

وقد ترجم هذا المقال ونشر فى مجلة المجلة، وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، العدد ١٧٦، أغسطس ١٩٧١.

الأدبية ونظرية النقد، ولن تكفى ستة كتب لإنجاز هذه المهمة" .
وقولة" ميدلتون مرى" هذه قيلت سنة ١٩٢٢، وهى سنة مبكرة بالنسبة لمباحث الأسلوب، أما الآن فقد أصبحت "المشكلة" علما قائمًا بذاته، له مناهجه العديدة، وأعلامه الكثيرون الذين يفيدون من أحدث ما وصلت إليه علوم: اللغة، والأنثروبولوجيا ، والنفس، والإستطيقا، والنظرية النقدية؛ وأخيرا الدراسات الإحصائية وما حققته من نتائج- باستخدامها العقول الإلكترونية فى مجال الدراسة الأدبية. وهذا كله جعل مصطلح الأسلوب أكثر صعوبة ومراوغة مما كان عليه أيام "ميدلتون مرى".

ولقد قام عالم لغوى معاصر (هو نل إريك إنكفست **Nils Erik Enkvist** فى كتاب صدر ١٩٦٤ بعنوان "علم اللغة والأسلوب") بمحاولة لتصنيف تعريفات الأسلوب. فقسّمها إلى ثلاثة أنواع رئيسية، أولها: التعريفات التى تركز على المبدع أساسا، فترى الأسلوب بمثابة عامل فعال فى عملية الكتابة، ينفذ الكاتب من خلاله إلى الشكل الداخلى لموضوعه ويكشف عنه. وثانيها: تعريفات تنطلق من النص أساسا، فتركز على خاصيات الأسلوب ذاته، وهى بهذا ترى الأسلوب بمثابة استخدام مناسب لكلمات مناسبة.

وأخيرا: تعريفات تقوم على وضع المتلقى فى الاعتبار، فتعّرف الأسلوب من حيث الانطباعات التى يكونها المتلقى إزاءه.

وإذا نظرنا إلى تعريفات النوع الأول (لأنها هى التى تهمنا الآن) وجدنا أن ممثليها يوحدون بين الأسلوب وبين فكر صاحبه، مؤكدين أنه - أى الأسلوب - خاصية فردية لا تنفصل عن فكرة الكاتب الذى أبدعه. وعلى هذا الأساس، يقول أحد المتطرفين من هؤلاء: "إن أسلوب الكاتب هو ما اعتاد هذا الكاتب اختياره من الوسائل التعبيرية التى تتيحها له اللغة. وبكلمات أخرى، فإن أسلوبه هو محصلة اختياره، والاختيار لا يمارس عادة بطريقة واعية؛ إنه ممارسة لا واعية من الكاتب، تشبه الطريقة التى يتثنى بها قدمه أثناء السير، أو الطريقة التى يربط بها حذاءه".

ولكن هل يمكن الموافقة على مثل هذه الفكرة؟ إن العديد من علماء اللغة المعاصرين (والكثير منهم يلح على أن علم الأسلوب هو أحد فروع علم اللغة العام) قد حاولوا إثبات هذه الفكرة إثباتا عمليا، ومن ثم قدموا مجموعة من المناهج تدعم كل منها الفكرة بطريقتها الخاصة. ولكن ثمة علماء آخرين يرفضون التسليم المطلق بهذه الفكرة، قائلين: إن الصلة بين الأسلوب وبين

فكر صاحبه - وبالتالى شخصيته - صلة غير مباشرة، وإن الأديب الناجح هو الذى يتباعد عن هذه الشخصية قدر الإمكان، وإن الربط المسرف بين الأ سلوب وبين الشخصية لا يصنع أكثر من تقديم "سير زائفة" للأدباء، وهو أمر مرفوض تمامًا ، لأن الغاية النهائية من دراسة الأسلوب - عندهم - هى الكشف عن خصائصه اللغوية وتقييم تأثيرها الجمالى.

وستيفن أولمان **Stephen Ullmann** هو أحد هؤلاء العلماء، ومقاله الذى نقدم ترجمته - فيما يلى - يحاول أن يناقش أهم المناهج التى تربط بين الأسلوب و الشخصية. وأولمان، بعد هذا كله، عالم لغوى (أستاذ الأدب واللغة الفرنسية بهارفارد) له ثقله المهم فى الدراسات اللغوية المعاصرة، وكتاباته تتميز بطابعها الخاص الذى يربط بين مناهج علم اللغة و النقد الأدبى. ولقد أصدر أولمان العديد من الكتب والأبحاث، من أهمها "دور الكلمة فى اللغة" وقد ترجمه إلى العربية - منذ سنوات قليلة - الدكتور كمال بشر، و"مبادئ علم الدلالة" و"الأسلوب فى الرواية الفرنسية" . وقد صدر الكتاب الأخير عن كمبردج سنة ١٩٥٧ ، ثم صدر بعده "الصورة الفنية فى الرواية الفرنسية الحديثة" سنة ١٩٦٠ وأخيرا "اللغة والأسلوب" سنة ١٩٦٤ . ومقال

"الأسلوب والشخصية" الذى نترجمه نشر أول ما نشر في مجلة **Review of English Literature** *فى أبريل ١٩٦٥ ثم أعيد نشره ضمن مجموعة أخرى من الدراسات سنة ١٩٦٩ بعنوان "مقالات معاصرة فى الأسلوب» . وقد كان هذا الكتاب الأخير المصدر الذى نقلنا عنه هذا المقال*

* * *

فى مؤتمر عقد أخيرا عن "الأسلوب فى اللغة" رجحت فكرة أن أسلوب الكاتب فريد كبصمات أصابع صاحبه. لكن هذا التشبيه مضلل إلى حد ما، إذ إن بصمات الأصابع لا تتغير فى حين أن ذلك أمر ممكن بالنسبة للأسلوب. إن الكاتب لا يستطيع أن يغير بصمات أصابعه ولكنه يستطيع أن يعدل من أسلوبه كى يتناسب مع بعض الظروف، فيمكنه – مثلا – أن يكيف أسلوبه كى يحاكى كاتبا ما محاكاة ساخرة ، أو ليعارض كاتبا ثانيا، أو تبعا لحاجته إلى رسم شخصيات متنوعة فى أعماله، ومع ذلك فإن مبدأ "بوفون" القائل بأن "الأسلوب هو الرجل نفسه" مازال متبعا على أوسع نطاق، بل ظل العديد من الكتاب والمفكرين يرددونه. فلقد وصف "شوبنهور" الأسلوب على أنه "مظهر خارجى للعقل". وتحدث عنه "فلوبير" باعتباره "طريقة جوهرية فى النظر إلى الأشياء". وآمن "مارسيل بروست" أن "الأسلوب بالنسبة للكاتب – كالألوان

بالنسبة للرسام - ليس مسألة مهارة حرفية بقدر ما هو رؤية خاصة" وأعلن "أندريه جيد": أن الشخصية الجديدة تحتاج إلى شكل جديد كى تعبّر عن نفسها بصدق، ومن ثم فإن الجملة الخاصة بنا لا يمكن أن يصنعها أحد سوانا، شأنها فى ذلك شأن قوس أوليس الذى لا يستطيع أن يثنيه أحد سواه".

ويوافق أغلب دارسى الأسلوب على أن ثمة علاقة حميمة بين لغة الكاتب وبين شخصيته، بالمفهوم الواسع لكلمة الشخصية. وفى سبيل دراسة هذه العلاقة بشكل أكثر إحكاما قدم علم الأسلوب الحديث مجموعة من المناهج، سوف نتولى مناقشة خمسة منها - بإيجاز - فى هذا المقال. وهي: منهج التحليل الإحصائى، وما يسمى بالمنهج النفسى، ودراسة الأنماط الرمزية للأسلوب، ومنهج الكلمات الكاشفة، وأخيرا تفسير الصور المتكررة. ولما كان عملى - فى مجال الدراسات الأسلوبية - مرتبطا أساسا بالأدباء الفرنسيين فإني سأستمد أغلب نماذجى من الأدب الفرنسى.

١- التحليل الإحصائى:

انتشر "علم الأسلوب الإحصائى"- كما يسمى أحيانا بشيء من الادعاء - انتشارا واسعا فى الآونة الأخيرة، هذا فى الوقت نفسه الذى أثار فيه استخدام مناهج التحليل الكمى شكوكا مبررة لتطبيقها على

مجال الأدب، الذى تلعب فيه الخصائص الكيفية والتأثيرات الإيحائية والجمالية للسياق دورا بالغ الأهمية. ومع ذلك، فإنه حتى أولئك الذين يشعرون أن الاستخدام التفصيلى لعلم الإحصاء غير مهم أو مقبول فى مجال الأدب، قد يوافقون على فائدة الحصر التقريبى للعناصر الأسلوبية المتكررة. يمكن أن نضرب مثالا يؤكد هذه الحقيقة بما يصنعه (برونو)، لقد تحدث هذا الباحث الفرنسى المرموق عن ظاهرة أسلوبية لاحظها فى أعمال "فيكتور هيجو" المتأخرة، تتمثل فى خلطه بين عناصر الصور الشعرية التى يستمد مادتها من الكهرباء، ولكن هذا الباحث لم يستشهد على هذه الظاهرة إلا بثلاثة أمثلة فحسب. وهذا أمر يجعل المرء يتساءل عما إذا كانت هناك عشرات أو مئات الأمثلة من هذه الصور، أو عما إذا كانت نسبتها فى الأعمال المتأخرة أعلى بكثير مما هى عليه فى الأعمال المبكرة، أو عن كيفية معالجة "فيكتور هيجو" لهذه الصور مقارنة بمعالجة معاصريه. وثمة مجال آخر يمكن أن تفيد فيه بعض المؤشرات الإحصائية، وأعنى به تنسيق الكاتب بين وسائله الأسلوبية فى العمل كله. وعلى سبيل المثال: وجد ناقد أمريكى ثاقب النظرة أن رواية «الغريب» لألبير كامى فريدة من حيث فقرها فى الصور، ومع ذلك فثمة انبثاق مفاجئ لاستعارات جريئة وتشبيهات مكثفة، فى المشهد الذى يقوم فيه لراوى (ميرسول) بإطلاق الرصاص على العربى- عبر الشاطئ

الجزائرى. ليس هذا التنسيق الشاذ للصور سوى علامة على حالة الراوى العقلية كما يصورها لنا أسلوبه. لقد أصابه تحديقه فى الشمس- فضلا عن حرارتها- بالدوار، ومن ثم أصبح فريسة سهلة لكل أنواع الهلوسة والهذيان؛ فالشعاع المنعكس من سكين العربى يصطدم بجبهته كما لو كان نصل سكين طويل متوهج، و مطارق الشمس النحاسية تدوى فوق جبهته بينما يسفع السكين المتوهج أهدابه نافذا منها إلى عينيه الكليلتين. إن هذه الصور هى التى توحى لنا بالدافع الوحيد المحتمل للجريمة: فمن الواضح أن الراوى خلط - وهو فى هذه الحالة العقلية البالغة الاضطراب - بين الضوء المنبعث عن سكين العربى وبين السكين نفسه، ومن ثم جذب زناد مسدسه كرد فعل غريزى مبهم للدفاع عن النفس.

ويمكن أن يفيد منهج التحليل الإحصائى فى توثيق أعمال بعينها، من حيث تصحيح نسبتها إلى صاحبها، أو ترتيب عناصرها أو سياقها ترتيبا تاريخيا. ولقد نوقش هذا المنهج - الذى طبّقه دارسو الآداب الكلاسية فى درسهم لمحاورات أفلاطون سنوات عديدة - نقاشا مسهبا خلال الجدل الأخير الذى أثير حول توثيق الرسائل الإنجيلية التى كتبها القديس (بولس). ولكن، على الرغم من الدفعة القوية التى أعطاها استخدام العقول الإلكترونية لهذا المنهج، فإن ثمة خطراً هائلاً من النتائج

المتسرعة التى تؤدى إليها، بإغفاله الدور الذى يلعبه السياق، فضلا عن الطبيعة المعقدة لعملية الخلق الأدبى. ويمكننا أن نجد نموذجا من هذه النتائج المتسرعة في مقال حديث كتبه لغويان فرنسيان عن "راسين". فبعد أن لاحظ هذان الدارسان أن استخدام راسين "للنعوت" يتصاعد تصاعدا تدريجيا عبر مسرحياته، بادئا من "أندروماك" حتى يصل إلى ذروته عند "أستر" أشارا إلى أن مسرحية "إيفجينيا" تمثل استثناء لهذه القاعدة، فنسبة "النعوت" المستخدمة فيها أقل مما كان توقعا. وتساءلا – تبعا لذلك– عما إذا كانت "إيفجينيا" لم تكتب فى فترة مبكرة كما هو الشائع. ومن الجائز أن توجد بعض الشواهد الخارجية التى تدعم فكرتهما هذه.

ولكن، أيا كانت قيمة هذه الشواهد، فإنه ليس ثمة ضرورة على الإطلاق للربط بين عدد "النعوت" في المسرحية وبين تاريخ تأليفها، فقد تكون قلة "النعوت" مرتبطة بطبيعة البناء الدرامى للمسرحية، أو لعلها نبعت من تغير عارض فى أسلوب "راسين". إن البيانات الإحصائية ليست إلا نقطة البداية بالنسبة للناقد، ومن ثم فعليه أن يختبرها فى ضوء الفوارق الكيفية، ويتأملها بدقة فى ضوء السياق والموقف الكامل، قبل أن يخرج منها بأية نتائج.

٢- المنهج النفسي:

إن أهم شارح ومدعم لهذا المنهج هو "ليو سبتزر" الذى توفى منذ عهد قريب. ولقد تأثر سبتزر تأثرا واضحا بأفكار كروتشه وڤوسلر وفرويد، بل إن مزجه لأفكارهم ساعده على تقديم نظريته الشهيرة عن "الدائرة الفيلولوجية" التى بسطها فى سلسلة طويلة من الكتب والمقالات، و ذاعت ذيوعا مدهشا فى مجالها، خاصة كتابه"علم اللغة والتاريخ الأدبى" الذى أصدره سنة ١٩٤٨. ومصطلح "الدائرة الفيلولوجية" مصطلح غير موفق نوعا ما، لأنه يوحى بوجود عنصر للدائرية فى المنهج، رغم أنه لا يوجد شىء من ذلك حقيقة. ويشير هذا المصطلح - ببساطة - إلى عملية ذات مراحل ثلاث، تتحرك من محيط الدائرة إلى المركز، ثم تعود إلى المحيط من جديد. ففى المرحلة الأولى، على الناقد - الذى ينبغى أن يكون مزودا "بالموهبة، والتجربة، والإخلاص"- أن يعاود قراءة النص الذى أمامه حتى يصطدم بخاصية أسلوبية تتكرر بشكل ملح. وعلى هذا الناقد - فى المرحلة الثانية - أن يحاول اكتشاف سمة سيكولوچية تفسر له هذه الخاصية. ثم عليه بغد ذلك - فى المرحلة الثالثة - أن يقوم برحلة عودة إلى محيط الأعمال الكاملة للكاتب الذى يدرسه، كى يبحث فيها عن مظاهر أخرى لهذه السمة العقلية أو السيكولوچية التى اكتشفها. ويمكن أن نقدم مثلا ملموسا لتلك النظرية

بدراسة سبتزر لأسلوب ديدرو. عندما قرأ سبتزر ديدرو لاحظ تكرار نموذج إيقاعى خاص هو بمثابة "إيقاع لتأكيد الذات، يوحى أن المتكلم يندفع بقوة عواطفه التى تسعى إلى تحطيم كل ما يعوقها". وقدم سبتزر تبريرا سيكولوچيا واضحا لهذه الخاصية، مؤداه أن هذا الإيقاع تعبير لغوى عن مزاج ديدرو العصبى، ذلك المزاج الذى "بث طاقته فى الأسلوب، بدلا من أن يخضع لمقتضياته". ولم يكن من العسير على سبتزر أن يجد مظاهر أخرى لهذا المزاج فى فلسفة ديدرو عن التحول والحركة، أو فى محاولاته التسامى على حدود الفلسفة العقلانية. وهكذا وجد- عند ديدرو- علاقة عميقة بين ثلاثة مستويات مختلفة: مزاجه وفلسفته وأسلوبه.

واجهت "الدائرة الفيلولوجية" انتقادات من عدة وجوه: اعترض البعض على الطبيعة الحدسية لمنهجها وعلى ضآلة الشواهد اللغوية التى تدعم نتائجها المحتملة. وأشار البعض الآخر إلى أن الخصائص الأسلوبية لا تحتاج إلى خلفية سيكولچية، فقد تكون مجرد تأنق أو تقلصات عشوائية. و ذكر "رينيه ويليك" أن تسلسل الأحداث لا يتوافر عادة فى النظرية "فالعديد من العلاقات التى تزعم النظرية وجودها لم تؤسس على نتائج استخلصت من المادة اللغوية. وإنما بدأت بتحليل سيكولوچى وإيديولوجى فرضت نتائجه المسبقة على اللغة". وقد جنح

سبتزر نفسه إلى التخلي عن مواقفه السابقة، خاصة فى المراحل الأخيرة من نشاطه الطويل، ففي محاضرة حديثة، ألقاها قبيل موته بأسبوعين فحسب، أكد أن المنهج النفسى يمكن تطبيقه بسهولة على الأدب الحديث أكثر من تطبيقه على العصور السابقة التى تنحو أكثر إلى الأسلوب غير الذاتي. وأشار- كذلك- إلى أن علم الأسلوب الذى يعتمد على التحليل النفسى ليس ألا شكلا خاصا من أشكال "السير الزائفة".

ولتصحيح هذا العيب، نصح باستخدام المنهج البنائى حيث "يصبح التحليل الأسلوبى خاضعا لتفسير العمل الأدبى باعتباره بناء عضويا قائما بذاته، دون أدنى استعانة بعلم النفس".

٣- دراسة الأنماط الرمزية للأسلوب:

وفى المجال نفسه - لكن بدرجة طموح أكبر، ابتدع بعض النقاد أبحاثا متقنة - نوعا ما - لدراسة الأنماط الرمزية للأسلوب على أساس من علم النفس. ويركز بعض هؤلاء (خاصة باشلار) جهودهم على الصورة الشعرية، مستلهمين - فى درسهم لها- أفكار كل من يونج وفرويد، لذا وضعوا تمييزاً أساسيا بين الصور "الحية" و الصور "الجامدة"، وصنفوا الاستعارات تبعا للعناصر الأربعة التى نبعت منها، وهى: الأرض والماء والهواء والنار. ويميز باحث فرنسى (مثل برونو) بين نمطين أساسيين من الشعراء مبدعى الصور: النمط "الكيميائى" والنمط

"الملهم"، ويدخل تحت حدود النمط الأول الشعراء العقلانيون أمثال مالارميه وفاليرى، ويدخل تحت النمط الثانى الشعراء الذين يعبرّون عن أنفسهم بصور متحررة من قيود العقل وروابطه أمثال رامبو وأبوللونير وإيلوار. وهناك دراسات أخرى للأنماط الرمزية تستند إلى أساس أرحب من الأساس السابق. إذ يذهب ناقد إسبانى (داماسو ألونسو) إلى أن الأسلوب الأدبى يقوم على ثلاثة مقومات أساسية هى: العقل، والشعور، والخيال. ومن هذه المقومات الثلاثة تتشكل ستة أنماط من الشعراء تبعا لاهتمام الشاعر بكل مقوم على حدة، أو اهتمامه به فى ضوء علاقته بغيره. وثمة تصنيف أكثر تعقيدا من هذا وضعه الباحث السويسرى "هنرى مورييه" فى كتابه الطريف (سيكولوچية الأساليب) الذى أصدره سنة ١٩٥٩. ويميز هذا الباحث بين ما لا يقل عن ثمانية أنماط من الأساليب، كل نمط منها يتلاءم مع مزاج خاص أو تركيبة عقلية بعينها، وهى: الضعيف، والمرهف، والموازن، والإيجابى، والقوى، والمولد، والمراوغ، والمعيب. وتندرج تحت كل نوع من هذه الأنماط الثمانية أنواع أخرى فرعية، بحيث يصل المجموع الكلى للأنماط- الأساسية والفرعية- إلى حوالى سبعين نمطا مختلفا من الأساليب. ومن المؤكد أن كل هذه الأبحاث أبحاث شائقة ومثيرة، ولكنها تسرف فى التجريد والتصنيف إلى الدرجة التى تمنعها من أن تقدم أية فائدة للدراسة الأسلوبية لنص بعينه أو لكتّاب بأعيانهم.

٤- دلالة الكلمات الكاشفة:

منذ سنة ١٨٣٢ أعلن "سـانت بيف"- في مـقـال كـتـبـه عن "سينانكور" - إن "لكل كاتب كلمته المفضلة التى تتكرر باستمرار خلال أسلوبه، وتكشف - بطريقة عفوية - بعض رغباته الخفية أو بعض نقاط ضعفه". ومن المحتمل أن "بودلير" كان يشير إلى هذه الفقرة عندما كتب عن " الفن الرومانتيكي"قائلا: "لقد قرأت في مقال: أننا كي نكتشف عقل الشاعر، أو همومه الأساسية على الأقل ، علينا أن نفتش فى أعماله عن الكلمة أو الكلمات التى تتكرر باستمرار، فهذه هى التى ستكشف لنا عن الهموم". وفى عصرنا هذا تحدّث "ڤاليرى" عن "الكلمات التى يكشف تكرارها لدى كاتب ما عن أنّ لها وقعا خاصا على نفسه، يمنحها قوة إيجابية خلّاقة لا تتوافر فى استخدامها العادى" ويضيف ڤاليرى: "وهذا مثال لعمليات التقييم الذاتية للقيم العظيمة الخاصة، التى تلعب - بالتأكيد - دورا مهما فى نتاج عقل الفنان الذى يلعب تفرده دورا فائق الأهمية".

وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم الكلمة الكاشفة فهما إحصائيا خالصا، بمعنى أنها تصبح الكلمة التى يكون لتكرارها، عند كاتب بعينه، وبطريقة لها دلالتها، نسبة أعلى بكثير من نسبة تكرارها عند معاصريه. ويترتب على هذا أن الكلمات الكاشفة لا يمكن تحديدها بدقة ما لم نحدد معدلها الإحصائى بالنسبة للمجال اللغوى الذى انحرفت عنه. ومع ذلك

كله فسيظل اكتشاف الكلمات الكاشفة عملية دقيقة زلقة، إذ يجب على المرء أن يهتم بتجنب ما يسمى "بكلمات المناسبة" التى لا يخضع تكرارها إلا لطبيعة الموضوع دون أن يكون لها أدنى علاقة بخاصية أسلوبية متأصلة أو بنزوع سيكولوچى خاص.

وكما قال "سبتزر"- ذات مرة - فإن التكرار الواضح لكلمات مثل "الحب أو القلب أو الروح أو الله"، فى الشعر أمر عادى كتكرار كلمة "سيارة" فى تقرير عن سباق للسيارات، أو كلمة "بنسلين" فى مجلة طبية.

إن أغلب الأبحاث المهتمة بالكلمات الكاشفة تنحو منحى إحصائيا، ولكن المفهوم الإحصائى للكلمة يتحدد هنا فى ضوء الاعتبارات الكيفية أساسا. ومن ثم، فإن الباحث اللغوى المهتم أساسا بالكلمات الكاشفة ينظر إليها باعتبارها "وحدات لغوية تعبر عن مجتمع.. وتشير إلى ذات وشعور وفكرة حية، تتوقف حياتها على القدر الذى يتعرف به المجتمع- خلالها- على مُثُله وقيمه". ويمكن تطبيق هذا المنهج على الكتّاب،كل على حدة، بعكس المنهج السابق، وعلى هذا الأساس أعاد بعض النقاد النظر إلى "كورنى" فى ضوء مجموعة صغيرة من الكلمات الكاشفة، تلخص كل مثله ومطامحه مثل "جدارة، تقدير، واجب، فضيلة، كرم" فضلا عن كلمة "احترام" الشهيرة التى لا يمكن أن يحيا أبطال "كورنى" دونها.

٥- الصور المتكررة:

من الواضح أن طبيعة صور أى كاتب ونوعيتها تخضع لمجموعة من العوامل الذاتية منها: تجاربه وقراءاته، والظروف المحيطة به، ودائرة أصدقائه ومعارفه. لذا فمن العسير على كاتب – لم يؤت ثقافة "بروست" الموسوعية أو إحساساته الجمالية– أن يفكّر فى تشبيهاته المشهورة التى يستمدها من فن الرسم أو غيره من الفنون، ويجعلها تتكرر خلال أعماله كعنصر سائد ومسيطر. ويحقق بعض الكتاب تأثيرا قيما بتصورهم للشخصيات من خلال اختيارهم لصور بعينها تلائم طبيعة هذه الشخصيات. ويرد المثل المشهور على ذلك فى نهاية إحدى قصائد "فيكتور هيجو"، وهى قصيدته "بوز الناعس" التى يستوحى فيها "كتاب روث" أحد أقسام العهد القديم. فبعد أن قضت روث نهارها فى الحقول، أخذت تتأمل السماء الليلية، لكنّ عقلها ظل مليئا بالأشياء التى رأتها خلال النهار، وأخذت تتعجب قائلة:

يا له من إله! يا له من حاصد لصيف أزلى

ذلك الذى ألقى، عند رحيله، حيثما اتفق، منجله الذهبى

على حقل النجوم

وبنفس الطريقة، فإن الراوى، فى رواية "اللا أخلاقى" لأندريه جيد، وهو مؤرخ شاب وطالب سابق فى مدرسة الحقوق، يلخص كل مسعاه لا كتشاف أعماق نفسه، فى صورة تتناغم تناغمًا كاملا مع

اهتماماته وثقافته:"لقد أشبهت رقا أثريا ممحوا، ولقد عانيت بهجة العالم الذى يكتشف تحت كتابة حديثة على نفس الرق، نصا قديما فى غاية الأهمية والنفاسة".

ولقد ذهب بعض النقاد إلى مدى أبعد من ذلك بكثير وحاولوا تفسير الصور المتكررة باعتبارها علامة على طموحات الكاتب وهمومه وهواجسه، فضلا عن مشاعر الحب أو الكراهية الكامنة فى أعماقه. ولقد ساعد على انتشار هذا الاتجاه عدم وضوح مفهوم التحليل النفسى فى الدراسات الأدبية. ومن ناحية أخرى، فإن الجدل الذى أثاره كتاب"كارولين سبرجن" عن الصورة الشكسبيرية قد ألقى ظلالا من الشك على الاستنتاجات النفسية التى يخرج بها الدارسون من الصور الشعرية. ومما يدعم هذا الشك أن هناك العديد من المؤلفين الذين لم تترك تجاربهم الحاسمة، أو اهتماماتهم أو همومهم، أدنى تأثير على استعاراتهم وتشبيهاتهم. فمثلا لم يستخدم "جيوم دى ماشو" - موسيقى القرن الرابع عشر - صور الموسيقى إطلاقا فى شعره، ولا حاول "إسحاق وولتن" فى كتابه عن "حياة دُنْ" أن يأخذ مادة صوره من عمليات صيد السمك التى اشتهر بها، وفى كل روايات "ألبير كامى" لا توجد إلا صورة واحدة ترتبط بمرض "السل" الذى لعب دورا هاما فى حياته. ومن الجدير بالملاحظة، أن "بروست" الذى كان عميق الاهتمام بالصورة - والذى أعلن ذات مرة أن "الاستعارة وحدها هى التى تمنح

الأسلوب سمة الخلود" - قرر بوضوح أنه لا توجد علاقة ضرورية بين الحالات العقلية للكاتب وبين الصور التي يستخدمها. وأشار إلى أن "سانت بيف" لم يكن سوى عاشق للصيد ولحياة الحرب والبحر، ومع ذلك فلم يشر إلى هذه المجالات إلا في مجموعة ضئيلة من استعاراته.

ومع ذلك، فإنه من الخطأ أن ننكر وجود نوع من الصور يرتد إلى بعض التجارب الشخصية المؤلمة التي لا يستطيع الكاتب التخلص من تأثيرها. صحيح أن مثل هذه التجارب نادرة الحدوث، ولكنها يمكن أن تحدث. وقد سلط الضوء حديثا على مثل شائق لهذا النوع من الصور، وأعني به صور الحشرات التي تتكرر في أعمال "سارتر". ففي "الغثيان" تشبه اليد بالسرطان، بينما تشبه الأصابع، في حركتها، بأرجل هذا الحيوان، ويتحول اللسان البشري إلى حشرة "أم أربعة وأربعين". ويعاود نفس العنصر الظهور في العديد من أعمال سارتر المتأخرة، فمسرحية "الذباب" يشير عنوانها إلى الرمز الأساسي الذي تقوم عليه. ورواية "الجدب داخلي" التي كتبها "سارتر" عن انهيار فرنسا سنة ١٩٤٠ مليئة بصور الحشرات التي يتسم بعضها بسمات الهذيان والهلوسة، إذ يشبّه سارتر- أثناء وصفه الهجرة الجماعية الهائلة من باريس- الناس والعربات، التي تزحم الطرقات، بحشرات تزحف زحفا جاهدا: "النمل الطويل القاتم غطى كل الطريق.. الحشرات تزحف في المقدمة، هائلة، رهيبة، بطيئة.. العربات تدب كالسرطانات، والعجلات تصر كالجنادب.

انقلب البشر إلى حشرات .. وأصبحنا مجرد أقدام لتلك الهوام اللانهائية عبر الطريق". ولا يتوقف هذا النوع من الصور بل يظل يلح على أعمال سارتر الأدبية، ففى «الشيطان والإله الطيب»، يتوسل جوتز، المثالى المتكبر ، إلى الله كي يحرره من أفكاره ويسخطه حشرة. وحتى فى مسرحية حديثة مثل "سجناء الطونا" نجد مجرم الحرب النازى يدافع عن موقفه، أمام محكمة وهمية مشكّلة من السرطانات - سلالة العرق البشرى فى القرن الثلاثين. ولقد اعترف سارتر نفسه بأنه تأثر بكافكا فى بعض صوره هذه، وأن ثمة مبررات متنوعة، جمالية وفلسفية، تفسر تكرار هذه المقارنات المزعجة بين البشر وبين الحشرات. ولكننا - فى الوقت نفسه - لا نستطيع أن نفصل هذه الصور، والأشكال الخاصة التى تظهر بها، عن تجارب بعينها سجلتها "سيمون دى بوفوار" فى سيرتها الذاتية، خاصة "قوة العمر". ففى هذا الجزء تخبرنا "سيمون دى بوفوار" أن سارتر قبل أن يكتب " الغثيان" بسنوات قليلة ، طلب من أحد الأطباء أن يحقنه "بالمسكالين" كى يراقب تأثير هذا المخدر على ذهنه. ونتيجة لهذه التجربة عانى "سارتر" كل أنواع الحالات العقلية شبه الهلاسية:"لقد رأى مظلات واقية من المطر تنقلب إلى نسور متوحشة، وأحذية تبدو كما لو كانت هياكل عظمية، ووجوها بشعة، وإلى المؤخرة من جانبه كان ثمة سرطان وأخطبوط، وكائنات مقززة تزحف". وكان سارتر نفسه، فى مناسبات متعددة بعد ذلك، يظن أن ثمة سرطانا يتعقبه فعلا أثناء سيره. ومن هذا كله، يمكننا أن نظن أن صور الهواجس

بالحشرات، عند سارتر، ذات صلة بتجارب مرضية (باثولوچية) عانى منها سارتر. ولسنا فى حاجة إلى القول، رغم ذلك كله، بأن هذه الهواجس لم تؤثر إطلاقا على صلابة البناء الفلسفى لسارتر أو على إنجازاته الفنية فى التصوير الأدبى.

على الرغم من أن بحثنا الانتقائى والآلى هذا يوضح أن علم الأسلوب الحديث قدم مجموعة من المناهج لدراسة شخصية المؤلف من خلال أسلوبه ، فإن الحقيقة تظل باقية، وهى أنه ليس ثمة منهج واحد منها مقنع فى ذاته، إن كل واحد من هذه المناهج يحتوى على قدر ضئيل من الصواب، ولكنها جميعا غير نهائية أو حاسمة، وتضم بين جوانبها عوائق كثيرة، رغم أنها قد تنتهى- أحيانا- إلى نتائج مفيدة ومثيرة للاهتمام.

ومهما يكن من أمر فثمة اعتراضان أساسيان على المسعى النهائى لكل هذه المناهج. أولهما : أنها يمكن أن تتحول - بسهولة - إلى شكل جديد من أشكال "السير الزائفة"، بسبب انتهائها إلى نتائج مغالية ولإثبات ادعائها الساذج عن ضرورة وجود علاقة وثيقة بين حياة الأديب وبين أعماله. وهذا ادعاء يذكِّر المرء بما كتبه "دكتور چونسون" عن إحدى المعجبات بالشاعر "طومسون": "إنها تستطيع أن تجمع من أعماله ثلاثة مقومات لشخصيته : أنه كان محبا عظيما، وسباحا ماهرا، ومتقشفا صارما. ولكن صديقه الحميم سافج كان يقول عنه، إنه لم يعرف من

الحب سوى الجنس، وإن من المحتمل أنه لم يسبح فى ماء بارد طوال حياته، وإنه غرق فى حياة الترف التى هيأتها له ثروته".

و يتمثل ثانى هذين الاعتراضين فى خطر أن يفقد الناقد إدراكه لواجبه الأساسى، وهو التقييم الجمالى للنص، خاصة عندما تخلب لبّه هذه العلاقات ، الحقيقية أو المزعومة، بين عقل المؤلف وبين أسلوبه. ولقد كان "سبتزر" نفسه عميق الوعى بهذا الإغراء وحذّر منه فى المحاضرة التى أشرنا إلى أنه ألقاها قبيل موته، فقال : "حتى لو نجح الناقد فى ربط أحد وجوه عمل الكاتب ببعض تجاربه الشخصية، فإنه لا يترتب على ذلك، بل من الخطأ افتراض أن مثل هذه العلاقة بين الحياة وبين العمل تعطى للأخير قيمته الجمالية، إذ ليست تجارب الكاتب فى النهاية، سوى مادة خام لعمله الفنى".

ومن ثم، فعلى الناقد أن يذكّر نفسه- دوما- أن محاولة الوصول إلى شخصية الكاتب من خلال لغته لن تفيد علم الأسلوب إلا إذا استطاعت هذه المحاولة أن تلقى الضوء على الخصائص الجمالية للنص، إذ ينبغى أن يظل الهدف النهائى لعلم الأسلوب هو نفس ما كان يتشوف إليه "فاليرى" من دراسة "التأثيرات الأدبية الخالصة للغة" وبحث "الوسائل التعبيرية والإيحائية التى يبتدعها الكاتب كى يبثّ فى كلامه القوة والتأثير الجمالى".

فكرة الحديث

فى الأدب والفنون(*)

إرفنــج هاَو

تقديم الترجمة :

ينطوى تقديم «الحداثة الأوروبية» على سبل متعددة. من هذه السبل «الدراسات» المتكاملة التى تحاول أن تقتنص العناصر المميًزة لهذه الحداثة، عبر مناهج نقدية متعددة، وإجراءات تطبيقية متباينة - من منظور التعميم الذى يتجاوز الأدب إلى الفنون، أو منظور التخصيص الذى يركز على الحداثة الأدبية فى مجملها، أو حداثة نوع بعينه من أنواع الأدب. ومن هذه السبل، أيضا، «المختارات» الإبداعية والنظرية، والأولى تركز على الأعمال الإبداعية التى تحدد الممارسة، والثانية تركز على الوثائق النظرية التى تحدد المفاهيم.

وينتمى كتاب إرفنج هاو ***Irving Howe*** *عن «فكرة الحديث فى الأدب والفنون» (صدر عام ١٩٦٧) إلى هذا النوع الأخير؛*

(*) العنوان الأصلى للمقال:

Irving Howe "The Idea of the Modern in Literture and the Arts"

وهو دراسة للكاتب نشرت فى كتاب يحمل العنوان نفسه، صدر عن Horizon Pr,1977

وقد ترجم هذا المقال ونشر فى مجلة فصول، وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد٥، السنة٣، مايو ١٩٨٤.

فالكتاب مجموعة من المختارات، تضم طائفة خصبة من الكتابات النظرية عن الحداثة من وجهة نظر من يمثلونها، أو يدافعون عنها، أو يحللونها، مبدعين وفلاسفة ونقادًا على السواء. وتتصدر «المختارات» دراسة يحاول بها إرفنج هاو أن يحدد الأبعاد المراوغة لفكرة «الحديث». ورغم تركيز الدراسة على الأدب، ورغم منحاها العام الذى يتناسب فيه منهجها مع اهتمامات صاحبها، ورغم فرار إرفنج هاو من معالجة بعض المشكلات الحاسمة - رغم ذلك كله فالدراسة تقدم مدخلا تعليميا، طيبا، للقارئ الذى يود أن يفهم «فكرة الحديث» بمعناها الغربى، فى جانب مهم من جوانبها. وفى ذلك، وحده، ما يبرر الترجمة.

* * *

ينطوى استخدام التصنيفات التاريخية، من مثل «عصر ملتون» أو «الحقبة الرومانسية» على واحدة من أصعب المشكلات وأكثرها إثارة للانتباه، فى دراسة الأدب، ذلك لأننا ننخدع بما اعتدناه من تجسيد لمفاهيمنا، فنفترض - بسهولة بالغة - أن «عصر ملتون» أو «الحقبة الرومانسية» ليست مجرد مصطلحات تعين على التخاطب، بل موضوعات تاريخية، لها وجودها الخارجى المستقل بذاته. ويظهر نوع من رد الفعل الصحى، ليحطم أوثان هذه العادة، على نحو ما يفعل الأستاذ لڤجوى

A.O.Lovejoy حين يرينا أن هذه التصنيفات التاريخية بعيدة كل البعد عن التحديد، وأن الأسلوب الموحد، أو الحساسية التى يفترض أن تشير إليها هذه التصنيفات، ليست سوى مجموعة من المتناقضات. ويقول لڤجوى، في مقاله الشهير، عن «تمييز الرومانسيات»: «إن كلمة (رومانسى) تعنى أشياء كثيرة جدا، إلى درجة أنها لم تعد تعنى شيئا بذاتها، وتوقفت عن أداء وظيفة العلامة اللغوية».

ويمضى لڤجوى، بعد ذلك، ليعرض التنوع المحير للأفكار والعواطف التى تلتصق بالمصطلح «رومانسى»، وذلك لكي يقنعنا بضرورة الحذر أو التواضع، على الأقل، فى استخدام هذا المصطلح وأمثاله.

ومع ذلك، فليس هناك ما يؤكد أن لڤجوى قد حطم وثن هذا المصطلح تحطيما تاما، أو أن العلاج الذى يقدمه علاج ناجع، فى مواجهة المصاعب التى تنطوى عليها هذه الدراسة، خصوصا حين يقول إن علينا أن نتوقف عن الحديث عن الرومانسية لنتحدث عن رومانسيات متعددة تتميز تميزا حاسما، ذلك لأن السؤال سيظل باقيا، لماذا يتراكم حول مصطلح الرومانسية، تاريخيا، هذا الجماع الوفير من الترابطات الدلالية؟ هل كان ذلك مجرد نتيجة لنوع من عدم الدقة اللغوية فى الاستخدام؟ أم أن هناك وحدة جامعة تنطوى على اتجاهات تحتية، تصل

بين هذا الجماع الوفير من الرومانسيات؟ ولو كانت الإجابة عن السؤال الأخير بالنفى فإن نهج لڤچوى، فى مقاربة الموضوع، يبدو كما لو كان يضاعف الصعوبة التى بدأ منها. ومن الأفضل، عندئذ، أن يكون لكل اتجاه من الاتجاهات الأدبية التى يميزها باسم الرومانسيات عنوانٌ مستقل أو تسمية متميزة عن الرومانسيات نفسها.

إن التعقيد والنمط فى المشكلات التاريخية أمر يصعب مواجهته بمجرد تنظيم لغوى. وقد يزداد التعليل ارتباطًا مع وفرة الرومانسيات، أو استبدال تسمية الرومانسيات بالرومانسية، على نحو يفوق صعوبة ما نعانيه فى تحليل رومانسية واحدة. وهناك خطر آخر يتمثل فى أن نهاية هذا النهج قد تفضى إلى نزعة اسمية، تختفى معها التصنيفات الموضوعية (التيمية) والتاريخية، ليصبح التاريخ الأدبى - إذا تبقى منه شىء - مجرد خلط يتنقل من كاتب منعزل إلى كاتب منعزل آخر.

ولذلك فقد آثرت أن أخاطر بالسير فى اتجاه يخالف تحذير لڤچوى، فى جميع هذه المختارات عن الحداثة الأدبية، وتقديم جانب من وجهة نظرى فيها. وفى الوقت نفسه، أناقش الحركة الأدبية أو الحقبة التى أطلق عليها «الحداثة»، مدركا أن مصطلح «الحداثة» نفسه مصطلح مراوغ، متقلب، ينطوى تحديده على صعوبة بالغة التعقيد. وأعترف،

ابتداء، أن العناصر الوصفية التى أعزوها إلى هذه الحركة يتصادم بعضها مع البعض الآخر، فمن الصعب القول إن كاتبا بعينه، أو بعضا من نتاج كاتب، يندرج تحت عنوان الحداثة. ومع ذلك فهناك قيمة تنطوى عليها هذه المصاعب، إذ إنها تشير إلى تعقيدات آسرة فى موضوعنا.

ولن أحاول أن أصوغ أطروحة محكمة لما يمكن أن تكون عليه الحداثة، فليس فى ذهني شيء من هذا القبيل، فضلا عن أننى لا أومن بجدواه، وما سوف أطرحه ليس سوى رقع وأجزاء أو سلسلة من الملاحظات، مع أفكار من الكتاب أنفسهم، أعول عليها متحمسا، خصوصا الكتاب الذين تشملهم هذه المختارت. ولأن الحداثة موضوع لصيق بنا فى الزمن، ولعله لا يزال حيا فى وقتنا هذا، فمن المهم أن لا نكون «محددين» التحديد الصارم الذى ترفضه طبيعة الأشياء، والأهم أن نحافظ على حركة الأفكار وحيوية الموضوع.

(١)

لدينا نوع متميز من الأدب، فى الأعوام المائة الماضية، نطلق عليه الأدب «الحديث» ونميزه عن «الأدب المعاصر». و«المعاصر» مصطلح يشير إلى مجرد الزمن أما «الحديث» فيشير إلى الأسلوب والحساسية. و«المعاصرة» مصطلح

محايد الإشارة، أما «الحداثة» فمصطلح ينطوى على وضع نقدى وحكم معا. ويبدو الأدب الحديث كما لو كان يقترب الآن، من نهايته، ولكننا لسنا على يقين من ذلك، لأن هناك نقادا يؤكدون أن الحقبة الحديثة لا يمكن أن تصل إلى نهايتها، بطبيعة مجتمعنا نفسه.

وأول ما يميز الأدب الذى يسمى حديثا هو صعوبة فهمه، كأن صعوبة الفهم العلاقة الأولى للحداثة. وبالقدر نفسه، يبدو الكاتب الحديث متأبيا على الإذعان ولا سبيل إلى تقبله عند الحراس الجامدين للثقافة. إنه يعمل فى أشكال غير مألوفة، ويختار موضوعات تربك المتلقى، وتهدد مشاعره المطمئنة. ويستثير هذا الكاتب النقاد التقليديين إزاء تشبيهات من قبيل «كريه»، و«حلقة» أو «شلة»، و«انحطاطى».

ومن الضرورى تحديد «الحديث» على أساس ما ليس منه، ذلك لأن الحديث تجسيد لهجوم ضمنى ونفى شامل. إن الكتاب الحديثين يبدأون العمل فى لحظة تتميز فيها الثقافة بأسلوب سائد فى الإدراك والشعور، وتتشكل حداثتهم من خلال تمردهم على هذا الأسلوب السائد، بوصفها تمردا حادا على النظام الرسمى. ولكن الحداثة لا تستبدل بالأسلوب السائد الرسمى الذى تتمرد عليه أسلوبا رسميا آخر، لأنها

تتنكر لنفسها لو فعلت، فتتوقف عن أن تكون حديثة. ولذلك تطرح الحداثة نفسها بوصفها إشكالا يتأبى على الحل، نظريا، ولكنه يقود إلى إبداع شكلى وجدلية خصبة، تطبيقا. ويتمثل هذا الإشكال فى أن الحداثة تصارع إلى الأبد، ولكنها لا تنتصر قط، بل إن عليها أن تصارع حتى نفسها، بعد فترة، لكى لا تنتصر.

وليست الحداثة فى حاجة إلى أن تصل إلى نهاية قط، أو - على الأقل - نحن لا نعرف كيف يمكن لها أن تصل إلى نهايتها. وتاريخ الحقب الأدبية السابقة مفيد، ولكنه ليس حاسما تماما فى هذا المجال، ذلك لأن الحداثة حالة من الجدة الغارقة، فى تطور الثقافة الغربية، رغم من نقابلهم من الممهدين لها فى الماضى. وما نعرفه - على أى حال - أن الحداثة يمكن أن تتخلق من أيام الإنهاك، فتظهر بوصفها زمانا دالا، وعلامة على سبل جديدة من الانعتاق.

وعند نقاط بعينها من تطور الثقافة، هى عادة نقاط الروع والقلق، يتحدى الكُتَّاب متلقيهم، ليس على أساس قرار أو نزوة، ولكن نتيجة ضرورة أخلاقية ونفسية، عميقة ملحة. وقد لا يكون هؤلاء الكتاب على وعى بأنهم يتحدون الفرضيات الحاسمة لزمانهم، ولكن أثرهم ثورى. وبمجرد أن يتعرف النقاد والمتلقون المتعاطفون هذا الأثر تنبثق

«الطليعة»، بوصفها مجموعة تنطوى على وعى ذاتى وقدرة على القتال.

يقول بول جودمان:

> «هناك تلك الأعمال التى يرفضها المتلقون ساخطين، مطلقين عليها صفات من قبيل: فن غير أصيل، إهانة، اعتداء صارخ، طاعون، وباء، معاظلة تتأبى على الفهم... وما يحير فى هذه الأعمال أنها ليست أجزاء منفصلة، وإنما هى نتاج لفنانين يثابرون مثابرة ملحة فى إنتاجها، وجانب من مدارس يمثلها فنانون "غير أصلاء". ماذا يفعل هؤلاء؟! إن شعور المتلقى يعبر عن نفسه، فى هذه الحالة، وهو دائما يعبر عن نفسه، فيعلن المتلقى أن هناك اعتداء، تأبيا عنيدا، تجريبيا، ومع ذلك فإن حكم المتلقى خاطئ، وهو خاطئ غالبا، لأن هذا الذى يعلن عنه فن أصيل».

لماذا ينشأ هذه الخلاف؟ لأن الكاتب الحديث لم يعد قادرا على تقبل دعاوى العالم. وإذا حاول أن يذعن إلى أعراف المتلقين وجد نفسه محبطا منتهكا. وتبدو الأخلاق المعتادة زائفة، وكذلك الذوق، والتسامح المتكلف، والتقاليد، والقيود المرهقة. ويغدو التمرد شرط وجود الكاتب بوصفه كاتبا، ليس مجرد التمرد للتمرد، أو حتى التمرد على تقبل بعض

الآراء أحيانا، بل التمرد على الطرائق المقبولة، بوصفها الطرائق التى تحدّد عمل الكاتب.

وسرعان ما تتعلم الثقافة الحديثة أن تحترم وترعى حتى علامات انقسامها وانفصالها. ذلك لأنها ترى فى الشك شكلا من أشكال العافية، وتفتش عن الأعراف الأخلاقية الجديدة، خلال رحلات سرية، وتجارب فى الإحساس، وتعطيل ساخر للقيم المقبولة. وتطبع بحروف حمراء على جواز سفر حكمة الأجيال: غير قابل للنقل. إنها ترعى «تعاطفا مع الهاوية» كما يقول توماس مان، وتجرد الإنسان من أنظمته فى العقيدة ومن دعاواه المثالية، لتقترح الأسلوب الحديث المتفرد للخلاص، الخلاص بواسطة الذات، والخلاص منها، والخلاص فى سبيلها. ويبدو الموضوع المدرك، فى الثقافة الحديثة، دائما، كما لو كانت الذات المدركة تستوعبه، فيقترب فعل الإدراك من الهوة الخطرة المتعالية على مادة الواقع. أنا أرى فأنا أكون.

وتصبح الذاتية شرطا للنظرة الحديثة، فى مراحلها الباكرة، عندما لا تؤرقها علاقة البنوة التى تصلها بالشعراء الرومانسيين، فتعلن الحداثة عن نفسها، بوصفها تضخما للذات، تساميا، طقسا يعربد فى الموضوع والحدث، باسم الحيوية الذاتية، وفى المراحل الوسطى من الحداثة، تبدأ

الذات فى الارتداد عن الخارج، وتتأثل كما لو كانت جسد العالم، لكى تدقق فى تأمل فعاليتها (ديناميتها) الداخلية: الحرية، وقوة الدوافع القاهرة، والنزوات. وفى المراحل المتأخرة من الحداثة، تفرغ الذات ما فيها، مشمئزة من ضجر الفردية والربح النفسى - السيكولوجى. (ويمثل هذه المراحل ثلاثة كُتّاب: وُولت ويتمان، وڤرچينيا وولف، وبيكيت). ولذلك تشارف الحداثة - بل تنفذ داخل - حدود «الأنانة» لتؤكد أن لا لشىء سوى الأنا، تلك الحدود التى عبر عنها چو كفرد بن عندما قال:

> «ليس هناك واقع خارجى، إذ لا وجود لشىء سوى الوعى الإنسانى، يبنى دائما، يعدل، يعيد بناء عوالم جديدة من خلقنا الخاص».

وبالقدر نفسه، يندس حس متطرف بمأزق تاريخى، فى هذه الذاتية المتطرفة، ويظهر تسليم بأن شيئا فريدا يميز تجربة عصرنا، كأنه جائحة لم يسبق لها مثيل، فيتحدث الروائى الألمانى هرمان هسه عن «جيل سقط بأكمله بين عصرين وطرازين من الحياة، بل كل ما ترتب على ذلك من فقد القدرة على فهم النفس، فلا قواعد لهذا الجيل، أو أمن، أو إذعان بسيط، والمهم فى ذلك كله: انعدام الإذعان البسيط».

وسواء صح ذلك أو لم يصح، من وجهة نظرنا، فالأهم أن الكتاب والفنانين الحديثين - من أمثال جويس وكافكا وبيكاسو وشوينبرج -

يتحركون، ضمنا، على أساس من صحة ذلك. إن الحساسية المحدثة تضع سدا، إن لم يكن نهاية، للتاريخ، فيغدو التاريخ طريق رؤيا مسدودا، لابد معه من إعادة النظر فى الغايات الدينية (الثيولوجية) والتقدم المدنى على السواء، أو هجرها كأنها أشياء بالية. ويقع الإنسان فى شرك - واختر لنفسك ما تشاء من الشراك - الجماعة، والآلة، والمدينة، وفقدان الإيمان، وضياع الأمل فى حياة بلا هدف داخلى أو غاية مطلقة، فكل هذه الشراك تبدو كما لو كانت تنداح فى حياتنا الآن، فى هذا التاريخ المتأخر لتصبح شركا واحدا.

«لقد تغيرت الطبيعة الإنسانية فى ديسمبر ١٩١٠ وما حوله». ذلك ما قالته ڤرچينيا وولف. ولقد تعنى بهذه المبالغة الحية أن هناك انقطاعا مخيفا بين الماضى التقليدى والحاضر المهتز، وأن خط التاريخ قد انحنى، أو لعله انكسر. ولذلك يتحرك الأدب الحديث على أساس من فرض ضمنى مؤداه أن الطبيعة الإنسانية قد تغيرت، لعقود خلت بالقطع، تسبق التاريخ الذى حدّدته فرچينيا وولف. ويذهب ستيڤن سپندر إلى أن تغير الطبيعة قد غير الظروف التى نعيشها تغيرا جذريا، فأصبح البشر يتصرفون على هذا الأساس. ويمضى ستيڤن سپندر بهذه الفكرة ليقدم تمييزا عميقا بين «الأنا الڤولتيرية» للكتاب المعاصرين و«أنا» الكتاب المحدثين:

«إن الأنا الڤولتيرية» – عند كل من شو و ويلز وغيرهما– تمارس فعلها على الأحداث. أما «الأنا الحديثة» لرامبو وچويس وبروست وبروفروك إليوت فتمارس فعلها بواسطة الأحداث... تؤمن الذوات الفولتيرية بأنها توجه قوى العالم المحيط، فتنقله من مجالات الشر إلى مجالات أفضل، من خلال ممارسة الذكاء الاجتماعي– أو الثقافي– الأعلى للعبقرية الخلاقة للكاتب الفني. أما الحديثون فيؤمنون بأنهم – عندما يسمحون للحساسية أن تمارس فعلها، بواسطة التجربة الحديثة، كلون من المعاناة– ينتجون لغة الفن الحديث وأشكاله، بوصفها نتاجا لعمليات لاواعية في جانب منها، وممارسة لوعي نقدي في جانبها الآخر.

والنتائج التي تترتب على ذلك لافتة. هناك فصل وحدة التقاليد وكسر استمرار الثقافة الغربية، إلى درجة لا تفيد معها اللياقة القديمة للثقافة في تحديد حاضرها. وهناك فك الروابط التي تصل بين الثقافة ومؤسسات المجتمع عبر القرون، بطريقة أو بأخرى. ولا ينتهك أعداء الفن والأدب حدودهما فحسب، بل يعتدي كلاهما على رغد GEMITLICHKIET الاستقلال القديم للتوازنات الكلاسية وحلول الماضي. وتحارب الثقافة بنفسها، لتحرر هدفها في جانب، وتكف – في الجانب الآخر – عن

السعى وراء الكمال والصفاء اللذين تنتسب إليهما أعمال كأعمال جوته. ويتمزق الموقف بين نقيضين: الاستخفاف العنيف بالثقافة (رامبو) وما يشبه الإيمان الدينى بها (جيمس جويس).

ويواجه المرء اندفاعا عنيفا، فى كثير من الأدب الحديث، فى التعامل مع جهاز المعرفة كله، وانتهاكا بقيود العقلانية. ويبدو العقل نفسه كما لو كان عدوا للقوى الإنسانية الحيوية، وتتحرر الثقافة من سطوة وهمها فتمل دقتها المتناهية. وتتجلى رغبة حادة فى تحطيم الاحتشام البرجوازى، والتحفظ الثقافى، سعيا وراء شكلٍ لخطاب ذاتى مطلق، يتجرد فيه الأدب من الشكليات، ويعرى للكشف. ويوضع المرفوض والمرغوب معا، الشكليات المهجورة والكشف الموجع، موضع الصدارة، فى أعمال توماس مان.

ولكن إذا كان هناك دافع رئيسى فى الأدب الحديث، يتصل بالاشمئزاز الذى يغص بفكرة الثقافة، فإن هناك دافعا آخر، ينطوى الكاتب معه على طموح هائل، ليس هو إعادة صنع العالم (الذى صار ينظر إليه الكاتب بوصفه عالما غريبا، حرونا، لا أمل فيه) بل إعادة ابتداع لغة الواقع. لقد اقتبست من قبل عبارة جوتفرد عن أنه «لا يوجد سوى الوعى الإنسانى... يعيد بناء عوالم جديدة من خلقنا الخاص».

ولقد قال الرسام بول كلى، ذات مرة، فى نبرة مماثلة، إنه لا يرغب فى «أن يعكس المنظور، بل أن يصنعه». وكتب بودلير يقول: «إن العالم المنظور كله ليس سوى مجموعة من الصور والعلامات التى يمنحها الخيال مكانا وقيمة نسبية..» قد نقرأ - فى هذه الملاحظة - شيئا يشبه ما عند الشاعر الرومانسى، أو حتى ما يمكن أن نقابله عند الترانسندنتالى الأمريكى، ولكن هذه الملاحظة لها مغزاها فى سياق تجربة بودلير الشاعر، تلك التجربة التى جعلته يقول: «إن كل إنسان يرفض شروط الحياة يبيع روحه». ولذلك تبدو الملاحظة تقريرا لرغبة فى خلق، أو ربما إعادة خلق، أسس الوجود نفسها، خلال ثورة دائمة فى الحساسية والأسلوب، يصل بها الفن إلى مستوى السحر الأبيض (أو لعله، يأمل فى السحر الأسود). وقد يعد محللو النفس العقلانيون هذا الطموح إشباعا بديلا لنوع من اليأس، أو قناعا فخيما، يخفى ضعفا داخليا، ولكن هذا الطموح كان أساس المهمة التى انطوت عليها الشخصيات العظيمة للحداثة الأوروبية.

وعندئذ، نصل إلى إشكال آخر من إشكالات الحداثة، قد يتأبى على الحل، لكنه يقود إلى إبداع بارز، تطبيقا وفعلا. ويتمثل هذا الإشكال فى هجوم الناقد الماركسى چورچ لوكاش على الحداثة، على أساس أن

الحداثة تتخلى عن فكرة التطور التاريخى الصاعد، عندما تفقد الأمل فى التاريخ الإنسانى، فتلوذ بفكرة سكونية، عن وضع إنسانى كونى، يتكرر إيقاعه على نحو أبدى، ذلك على الرغم من أن الحداثة تلتزم تغيرا لا يتوقف عن الحركة، فى مجالها الخاص، ولا تفارق التواثب وإعادة الخلق، كأن الحداثة فى الوقت التى تؤكد سكون التاريخ (كقاطرة متوقفة، فى حاضر لا فكاك منه، فيما يقول التعبير الماركسى) تؤكد ضرورة أن يتخذ الفن شكلا فعالا متوثبا متغيرا.

إن الأمر يبدو كما لو كانت «براعة العقل» عند هيجل، قد طردت من مكانها السامى، ومعها القوة المحركة للتقدم فى التاريخ، لتحتجز كلتاهما فى منفى الثقافة. ويتحدث جومبرش **E. H. Gombrich** عن فلسفات التقدم الإنسانى، بوصفها منطوية على «عنصر أرسطى راسخ، وبالقدر نفسه يتجلى التقدم بوصفه تطوراً لإمكان كامن، يتبع مسارا متوقعا، ليصل إلى ذروة متوقعة». وتؤمن الصياغات النظرية للحداثة بهذا «التطور لإمكان كامن» فى أدبها، على أساس أن الحداثة تؤكد أمل النفاذ والتجاوز، والحاجة الضرورية الدائمة، والاستعداد القار لوثبة جدلية صوب ابتداع آخر، يوازى التقدم المحايث الدائم فى حياة الشكل. ولكن الإيمان بالتجاوز والتقدم المحايث لا يعنى الإيمان بمفهوم «التقدم

المتدرج» بل الإيمان بمفهوم «الوثبة». يضاف إلى ذلك أن «الوثبة» لا تتبع «مسارا متوقعا»، ولا يمكن أن تصل إلى «ذروة متوقعة»، لأن فكرة «المتوقع» - كهدف «الذروة» - لا مجال لها فى الإيمان الحديث بالدهشة وصدق الحساسية والأسلوب. وإذا كان التاريخ يتوقف، حقا، فليس ذلك إلا بسبب تباطؤ كتل الجماهير، واستبداد الآلة، فيما ترى الصياغات النظرية للحداثة. ولا مفر للثقافة ، والأمر كذلك، من أن تعمل بوصفها وسيطا محرضا، يهيج الحياة ليؤججها.

والشخصية المختارة التى تجسد هذا التحريض، فتساعد على التقدم، هى شخصية العبقرى، الممهد الفذ للبطل الطليعى الخلاق، فيما يقول جومبرش. وإذا وجد، والأمر كذلك، «خلاف بين العبقرى والجمهور. فاللوم على الجمهور.. ذلك لأن الالتزام الوحيد للفنان هو اتباع الحقيقة وعبقريته»، فيما يقول هيجل، بكلماته التى تكررت أصداؤها عند مئات من النقاد والكتاب، بل أنصار الجمهور، عبر السنين، وتقترب الحداثة كل القرب من الرومانسية، عند هذه النقطة. ولكن سرعان ما تكف الحداثة عن الإيمان بوجود «حقيقة» متاحة للعبقرى، أو الإيمان بما يسمى «التكشف». وتلتزم الحداثة فعالية واحدة، عندئذ، تفصلها فصلا حاسما عن الرومانسية، ذلك لأن الحداثة لا تسعى وراء مطلق ينطوى على غاية، كالرومانسية، بل يسعى وراء مطلق لا غاية له ولا نهايات مميزة.

هكذا، تصبح الحداثة فعالية تعلم السؤال فى الوقت الذى تعلم فيه عدم الإجابة، فالحداثة تلتزم السؤال وتمنح نفسها له. وعند هذه النقطة، يتكشف جوهر الحداثة عن قناعة مؤداها أن السؤال الصحيح، السؤال الذى يستحق أن يطرح، ليس بحاجة إلا إلى أن يطرح ويطرح، مرة تلو أخرى، بطرائق متجددة، لا نهاية لجدتها. كما لو كانت فكرة السؤال نفسها قد تحولت عن بعدها القديم، بحيث لا يغدو طرح السؤال مجرد استفهام، بل طراز قيمة بدهية فى ذاتها، فنحن نطرح أنفسنا، ونؤسس أصالتنا، بالأسئلة التى نسمح لها أن تعذبنا. ويكتب ألبير كامو قائلا: «إن كل أبطال دستيوفسكى يسألون أنفسهم عن معنى الحياة، وهم حديثون فى ذلك، لا يخافون السخرية، فما يميز الحساسية الحديثة عن الحساسية الكلاسية هو أن الثانية تزدهر مع المشكلات الأخلاقية، بينما تزدهر الأولى مع المشكلات الميتافيزيقية».

وتلتزم الثقافة الحديثة نظرة مؤداها أن قدر الإنسان إشكالى بطبعه. من المؤكد أن المشاكل كانت تلاحظ، فى كل الأوقات، ولكن الأمر مختلف فى الثقافة الحديثة، إذ تغدو الإشكالية مستبدة، مسيطرة، بوصفها أسلوبا فى الوجود والبحث، كما لو كان البشر يتعلمون أن يجدوا راحتهم فى جراحهم. ويقول نيتشه: «إن الحقيقة لم تعد معلّقة على

ذراع المطلق». ولكن الحداثة لا تتبع الإشكالى لمجرد أننا نعيش عصر انعدام اليقين، حيث تفقد المعتقدات التقليدية والمعايير المطلقة تكاملها، فتتخلى عن مكانها لبدائل مؤقتة نسبية، فذلك كله قد أصبح حكاية قديمة، بل تتبع الحداثةُ الإشكالىَّ لسبب آخر، مؤداه أنه من الجيد والمناسب، بل الجميل، أن يعيش الإنسان القلق. ولذلك يقول نيتشه مرة أخرى: «الرفض، والمراوغة، والتوجس الفرح، وحب المفارقة، كلها علامات العافية، أما كل ما هو مطلق فلا يخص سوى علم الأمراض».

ويترتب على هذا التحمس للإشكالىِّ نتيجة ليست مواتية دائما، وهى التحول من الحقيقة إلى الإخلاص، فى الأدب الحديث، أى التحول من البحث عن قانون موضوعى إلى التطلع صوب استجابة أصيلة. المسعى الأول ينطوى على مكابدة لإدراك طبيعة الكون، ويقود إلى الميتافيزيقا، والانتحار، والثورة، والله. أما المسعى الثانى فينطوى على مكابدة لاكتشاف الشياطين الكامنة داخلنا. ولا يطالب هذا المسعى العالم بشىء أكثر من حق إشاعة عدوانية الصراحة فى إبداء الرأى. وإذ يصبح الإخلاص خندق الدفاع الأخير لبشر دون إيمان، تتداعى المطلقات، وتتبدد الأخلاق، وتتفتت الأنظمة العقلية. ولكن هناك نوعا متميزا من الإخلاص، كان أسرع سبيل يتجاوز رهق العقل إلى الحقيقة،

عند الرومانسيين. هذا النوع من الإخلاص يتحول إلى فضيلة فى ذاته، عند الحداثيين، بغض النظر عما إذا كان يقود إلى الحقيقة أو ما إذا كانت الحقيقة نفسها موجودة. إن الإخلاص فى الشعور يغدو عاطفة مهيمنة،لا يوازيها سوى الإيمان الحار باللغة، لغة التجزؤ، والعنف، والاستفزاز. وبقدر ما يتيح هذا الإخلاص حرية رهيبة للكاتب المحدث، يهتز قلق النظام البرجوازى ونفاقه. وبقدر ما يتأبى هذا الإخلاص على قوانين الإذعان يمكن أن يصبح قوة للقسوة والظلام.

ويبدو الكاتب الحديث فى هذا الاتجاه، منكرا اليقين، متحللا من الأبدى أو كل ما يخلفه، مهوسا بكل ما يمس أدق دقائق التجربة الذاتية، فينظر هذا الكاتب إلى البدهيات المقررة بوصفها قناعا للموت، وإلى الأدب بوصفه وسيلة للتمرد الميتافيزيقي. وكما يغدو القلق علامة القدرة على الحس، عند هذا الكاتب، يغدو التوتر مقدمة تفضى إلى المسئولية، ليصبح السلام راية الاستسلام، والآلة الكاتبة ملاذ بروميثيوس. وليس هناك ما يعبر عن طراز هذه الحساسية، في حيوية حدتها، مثل ما كتبه يوچين زامياتن **Eugen Zamyatin**، كاتب الرواية الروسية فى العشرينيات، فمقاله «عن الأدب، والثورة، والأنتروبيا **Entropy**» بيان حاسم عن النظرة الحديثة:

الثورة في كل مكان، وفى كل الأشياء. إنها بلا نهاية، فلا نهاية للثورة، ولا نهاية لمسار الأعداد الصحيحة. والثورة الاجتماعية مجرد رقم، فى المسار اللانهائى للأعداد الصحيحة. قانون الثورة ليس قانونا اجتماعيا، إنه أعظم من ذلك قياسا، إنه قانون كونى، أحمر، لهبى، يتعامل مع الموت. هذا هو قانون الثورة. ولكن الموت ميلاد حياة جديدة، نجم جديد، وبارد، أزرق كالثلج، كاللانهائيات الباردة بين الكواكب. هذا هو قانون الأنتروبيا [عامل رياضى لقياس الطاقة المبددة فى نظام حرارى دينامى]. يتحول اللهب من الأحمر النارى إلى القرنفلى الدافئ، فيتوقف الموت، ليأتى الإنتاج المريح. تهرم الشمس ليصبح الكوكب الأرضى مهيأ للطرق السريعة، للمحلات، للأسرة، للبغايا، للسجون؛ ذلك قانون. ولكى نجعل الكوكب فتيا مرة أخرى، علينا أن نضرم فيه النار، نقذفه من الطريق السريع الناعم للتطور. ذلك قانون الانفجارات، ليست أشياء مريحة. هذا هو السبب فى أن المفجرين، الهراطقة، تمحقهم النار تماما، بالفئوس والكلمات. الهراطقة يؤذون كل شخص، اليوم، يضرون بكل تطور، بكل عمليات البناء

الصعبة، البطيئة، المقيدة المفيدة جدا، إنهم يقفزون، باندفاع أحمق، من الغد إلى اليوم. إنهم رومانسيون. وصوابا كان الأمر، وملائما، أن قطعت رقبة بابيف، فى ١٧٩٧. لقد قطع بابيف رأسه، قفزا إلى زمن لاحق، متخطيا قرنا ونصفا من الأعوام. وصوابا يكون الأمر، وملائما بالمثل، أن تقطع رقبة الأدب الهرطقى الذى يؤذى المعتقد: إن مثل هذا الأدب ضار.

ولكن الأدب الضار أكثر فائدة من الأدب المفيد: لأنه ضد الأنتروبيا، ضد التكلس، التصلب، التقشر، الأسن، السلام. إنه يوتوبى، أخرق، مثل بابيف، سنة ١٧٩٧، لكن بعد قرن ونصف من الأعوام... الأوصاف العتيقة، البطيئة، المخدرة، لا مجال لها. القاعدة اليوم هى الإيجاز. ولكن يجب أن تُشحن كل كلمة بأقصى درجات الطاقة فى ثانية واحدة، يجب أن ينضغط المزيج الذى كان يحتاج إلى ستين ثانية. تصبح التراكيب النحوية موجزة، تنطوى على الحذف، متفجرة، أهراما معقدة من الجمل، تتفكك، تتحطم على صخور مفردة لأشباه الجمل. فى حركة سريعة، يراوغ المألوف المقبول العين. تغلب الرمزية الغريبة واختيار

الكلمات. الصورة حادة، مركبة، ليست سوى اللمحة التى يلتقطها المرء من عربة متحركة، شكل جديد يعاند الأفهام، يراه الكثيرون صعبا.

جائز أن يكون المألوف، المبتذل، أسهل، أكثر إبهاجا وراحة بالطبع. عالم إقليدس أبسط كثيرا من عالم أينشتين الصعب، ومع ذلك فالعودة إلى إقليدس مستحيلة. ليست هناك ثورة، أو هرطقة، مريحة سهلة، لأنها وثبة، فهى تمزق فى المعنى التطورى الناعم. والتمزق جرح، ألم، ولكنه جرح ضرورى، أغلب الناس يعانى مرض النوم الوراثى. لايجوز أن نسمح للذين سئموا هذا المرض بالنوم. فلو فعلنا، ناموا نومهم الأخير، نوم الموت.

إن بلاغة زامياتن هى بلاغة الحداثة بلا شك. وعندما نتتبع اندفاع لغته، نلاحظ أنها تقدم إجابة ضمنية عن السؤالين الأساسيين: إلى أى مدى يمكن أن ننظر إلى الحداثة بوصفها ظاهرة تنشأ ذاتيا، نتاجا لمنطق داخلى، يبدأ من التطور السابق، خصوصا الأدب الرومانسى؟ وإلى أى مدى يمكن أن توصف الحداثة بأنها حاجة، أو تطلّع، إلى التجريب الشكلى؟

إن زاميـاتن يلمح بعد، فـيمـا أرى، إلى أن بذور الحداثة تكمن عميقا فى الحركة الرومانسية. ولكن لابد أن تقع أحداث ثورية، فى العالم الخارجى، قبل أن تتبرعم هذه البذور. لقد تباعد شـعراء الرومـانسية عن التقاليد الكلاسية المسيحية، ولكنهم لم يتخلوا عن الرغبة فى اكتشاف شبكة من المعانى الروحية، يمكن أن تشملهم، فى الكون، بغض النظر عن عنصر المجازفة، فى هذا الاكتشاف. ولقد سبقوا الحداثة إلى الانشغال بداخل النفس، على نحو تحولت معه الذات إلى مركز الكون ومحركه فى آن، كما نجد عند بعض الكتاب الحديثين. ولكن الرومانسيين لم يكفوا عن السعى لوصل هذا الانشغال بقيم متعالية، فى العالم الخارجى، إن لم تكن مصـادر له؛ فلقد ظل الكون حيا، فى نظرهم، كأنه مُرْسِل نشط لعلامات روحية.

ولقد لاحظ نورثروب فراى «أن إحساس الاتحاد بنظام أكبر، من الطاقة الخلاّقة، يقابلنا أني توجـهنا فى الثقافة الرومانسيـة». وكتب ماريوس بويلى قائلا: «إن الرغبة فى امتزاج الأنا بأنا أخرى أعظم منها، لكى تأخذ الأنا الصغرى مكانا فى سلسلة متصلة من نوع مقدس أو متسام، هى الحقيقة الأساسية عند أغلب الرومانسيين». ومن المستحيل، الآن، أن يستخدم أى شـخص لغة من هذا النوع فى وصف أعمـال

جويس أو كافكا أو بودلير أو بريخت. ذلك لأن الكون، الذى يراه الكاتب الحديث، كون ليس سوى حضور صامت، لا ينطوى على عداء أو ترحيب. وما أسرع آن يكف هذا الكاتب عن تعذيب نفسه بفكرة طرد الإنسان من النظام الكونى، كما فعل كتاب القرن التاسع عشر، من أمثال توماس هاردى. إنه يبدأ من التسليم بضياعه، ويحول قلقه إلى الداخل، فى اتجاه افتقاد المعنى فى الحياة الداخلية. وأيا كانت العلامات الروحية التى يتلقاها فإنه يتلقاها من داخل منابعه التخيلية، ويتقبّلها تقبلا عمليا (براجماتيا)، بوصفها أحداثا نفسية. وإذا كانت الرومانسية تنطوى على محاولة للإبقاء على المنظور المتسامى، على أساس أن الموضوعات المتسامية موضوعات منعزلة، أو منطوية على نفسها، فإن الحداثة تبدأ من انهيار هذه المحاولة. صحيح، أن كاتبا مثل ييتس يحاول، فى نظامه الشهير، أن يتخذ «مكانا فى سلسلة متصلة، من نوع مقدس أو متسام»، ولكن محاولته تظل ملتوية، متعمدة، لا تتصل اتصالا عضويا بشعره، إذ تظل غنائياته العظيمة، وحدها، مقدمة الحداثة ونتيجتها.

ويقدم لنا بيان زامياتن إجابة تبدو صائبة، بدورها، عن التجريب الشكلى. إن التجريب الشكلى غالبا ما يكون نتاجا للحداثة، أو لازمة من لوازمها، ولكن وجوده ليس شرطا كافيا، فى حد ذاته، لأن يتصف الكاتب أو العمل بالحداثة. إن العامل الحاسم فى أسلوب الحركة الأدبية، أو

الحقبة، هو نوع «الرؤيا»، الدافعة، أى الطريقة الجديدة فى النظر إلى العالم والوجود الإنسانى. قد تفضى هذه الرؤيا، بلا شك، إلى ابتداع جذرى فى الشكل واللغة، ولكن ليس هناك عامل ارتباط حتمى بين الأمرين، بالضرورة. ولذلك قد يغيب التجريب الشكلى فى بعض الأعمال الأدبية، مثل قصص توماس مان، ولكن روح الحداثة تظل قوية إلى أقصى درجة، بوصفها دافعا إلى التحرر والاستفزاز. وهناك أعمال أدبية، فى المقابل، تترجع فيها أصداء الطرز الخارجية للحديث وصفاته، أو تقدم على محاكاة الحديث وتقليده، ولكن تظل الروح المحركة للحداثة غائبة. وفى ذلك كله ما يمثل اختزالا مفيدا فى وصف كثير من الكتابات «المتجاوزة» لسنوات ما بعد الحرب الثانية. ولا شك فى أن الكاتب الذى يتمثل الروح الحديثة يميل إلى التجريب، خصوصا إذا احتاج إلى أن يبرز انفصاله عن التقاليد، ومع ذلك فمن الخطأ - وهو خطأ يطلق عنان الرغبة الحديثة فى إعفاء نفسها من البحث التاريخى - افتراض أن المرء لابد أن يجد رؤيا الحديث حيث يرى علامات التجريب.

(٢)

عند هذه النقطة، تعانى دراستى مما كان هنرى چيمس يسميه «سوء وضع الوسط». ذلك لأن علىَّ، الآن، أن أتحدث ببعض الأسباب عن المصادر الفكرية للحداثة، خصوصا عند الشخصيات الرئيسية فى القرن

التاسع عشر، تلك التى أسست «سيكولوچيا الإظهار»، تعرية المظهر للنفاذ إلى الواقع – تلك السيكولوچيا التى أزاحت القناعة القديمة لتستبدل بها قناعة جديدة. ويجب أن أتحدث عن فريزر، وكشف إيقاعات النماذج العليا فى الحياة الإنسانية، خصوصا إيقاع الولادة والولادة الجديدة للآلهة، ودور الأسطورة بوصفها أداة لإعادة تأكيد الاتصال بالمصادر الأولية للتجربة، فى عالم تميته «العقلانية الوظيفية». ويجب أن أتحدث عن ماركس الذى كشف القناع – وكل تلك الشخصيات العظيمة فى القرن التاسع عشر كاشفو أقنعة – عن توثين (فيتشية) مجتمع إنتاج السلع، ذلك المجتمع الذى «يحول الكفاءة الشخصية إلى قيمة متبادلة»، ويحول عمل العامل إلى «قوة غريبة... تدفعه إلى تطوير براعة متخصصة على حساب عالم الحوافز الإنتاجية»، ويجب أن أتحدث عن فرويد الذى ركز على الصراع العضال بين الطبيعة والثقافة، ذلك الصراع الذى تولد عنه «قلق الحضارة» الشهير، ذلك القلق الذى يضر بالغريزة. ويجب أن أتحدث عن نيتشه، قبل ذلك كله، ذلك الكاتب الذى ينطوى أسلوبه على المفارقة والحدة، فيجسد خصائص الحساسية الحديثة نفسها. ولكن ليس هناك مجال لذلك كله، ولعل هذه الأسماء قد صارت مألوفة الآن، بكل ما يقترن بها من قضايا، وذلك أسرع إلى بعض الموضوعات التى تتصل بالصفات الشكلية أو الأدبية للحداثة. أسجل بعضها المألوف مجرد

تسـجيل، أحيـانا، وأتوقف عند بعضـهـا الآخر وقـفـة التـفـصيل الشـارح هونـا.

١- نشأة الطليعة بوصفها طائفة متميزة:

عندما يشكل الكتاب والفنانون الحديثون نوعا دائما من المعارضة غير المنظمة، وإن لم يعترف بها، تتأسس طائفة خاصة داخل المجتمع، أو على هامشه، هى طليعة **Avant-garde** تتميز بعدوانية الدفاع، وأقصى درجـات الوعى بالذات، وتنطوى - فى الوقت نفسـه - على نزعـة تنبـؤ وسـمة اغتراب. لقد كتب فلوبير قائلا: «بوهيـميـا أرض آبائى»، وكـان يقصد من ذلك إلى موطن للحماية، داخل مجتمع معاد، موطن تنطلق منه حرب العصابات التى تزعج المؤسسة البرجوازية، دون أن تهدّد أمنها تماما. وبقدر ما تهجر الطليعة الخرافة المفيدة عن «القارئ العادى»، المحايد، تفرض على قارئها الولاء للطائفة التى تمثلها. وتنبذ الطليعة الفرضيات الجمالية (الإستطيقية) الموروثة، فيكتب إزرا باوند بتعصب مضحك (كاريكاتورى) للحداثة: «وليس هناك شعر جيد يكتب بطريقة عمرها عشرون عاماً». وتحتقر الطليعة أفكار «المسئولية» عن القارئ، أو إزاءه، بل تتساءل عن وجود هذا القارئ أو ضرورة وجوده؛ فهى لا تؤمن به قدر إيمانها بالاكتفاء الذاتى وانعدام المسئولية إزاء أحد، والانعتاق النهائى للفن.

وأنا أكتب عن الطليعة بصيغة المضارعة، بوصفها صيغة تساعد على إظهار الموضع فحسب، ولكنى أشك كل الشك فيما إذا كانت توجد الآن، بعد عقود قليلة من الحرب العالمية الثانية، طليعة متلاحمة، متكاملة ذاتيا. قد توجد مثل هذه الطليعة في بعض الفنون، ولكن ليس منها الأدب. والاستثناء الوحيد، في ذلك، هو بعض البلدان الشيوعية، لأن هناك طليعة محاصرة، بالقطع، نزّاعة إلى القتال؛ فالدولة تضطهد الكتاب والفنانين الحديثين في هذه البلدان، أو تضايقهم مضايقة حادة فتدفعهم إلى انسحاب يحمي الذات، أو «هجرة داخلية» أحيانًا.

لقد حدث شيء ما، منذ فترة قريبة، في الحرب بين الثقافة الحديثة والمجتمع البرجوازى، فلم يعد من المتوقع وجود متحدث باسم الطليعة. إن العداوة المتوترة تركت مكانها لعناق حار، خصوصا بعد أن اكتشفت الطبقة الوسطى أن أعنف الهجوم على قيمها يمكن أن يحول إلى تسلية مبهجة. وأصبح على الكاتب الطليعي، أو الفنان، أن يواجه التحدى الذى لم يكن مستعدا له: تحدى النجاح. إن المجتمع المعاصر مجتمع استيعابى إلى أبعد حد، حتى لو دجن وابتذل ما تعلم أن يمتدحه، بغباء أحيانا. ولذلك لم تعد الطليعة تجد الفرصة التى تتيح لها تكامل المعارضة أو حذر الطائفة. ولم يبق لها أن تراقب بائسة، استيعابها

التدريجي في الثقافة المحيطة، أو أن تحاول الحفاظ على ما يميزها بأن تدفع، باستمرار، ثمن الإحساس والصدمة، وتلك عملية تقود، عكسيا، إلى تزايد شعبيتها عند المتلقي البرجوازى. ولكن يبقى، بالقطع، اختيار الكاتب الجاد أن يمضى فى طريقه، بغض النظر عن التقليعة أو الطائفة.

وهناك سبب آخر تجب ملاحظته فيما يتصل بالانقطاع قريب العهد للطليعة، فمن الصعب أن تتدعم طويلا وقفة أقلية مبدئية صغيرة، غير منظّمة، فى مواجهة قيم مؤثلة وطرز نظم ثابتة، ذلك لأن هذه الوقفة تتطلب أشد أنواع البطولة، بطولة الصبر. وليس هناك سوى چيمس چويس الذى استطاع أن يمضى فى هذه البطولة إلى النهاية، من بين أبطال الأدب الحديث. أما الآخرون الذين كانوا أكثر نشاطا فى المزاج، وأقل حزما فى الشخصية، فقد كانت هناك - دائما - غواية الانحراف، نحو موقف أو آخر من مواقف نبوة، تفضى إلى سلطوية سياسية غالبا. إن هذه الغواية، بغض النظر عن عواقبها المتأصلة، تعنى أن الكاتب يتخلى عن حدود الطليعة، عاجلا أو آجلا، محاولا دخول حلبة التاريخ أيا كانت مخادعة المحاولة. هكذا توجه وليم بطلر ييتس وإزرا باوند صوب اليمين، بينما توجه بريخت ومالرو وجيد صوب اليسار، ليخضعوا إلى فتنة الأيديولوچيا وأجهزة الحزب، فكانت النتائج موجعة، لم تتغير فى

الاتجاهين. إن التصلب الطليعي الذي كان مثمرا في الأدب ولا مفر منه تاريخيا، لم يشجع التلاعب الصارخ بالمشاعر اللاإنسانية. على العكس من ذلك، كان الدافع الحديث، في كل أدب مهم، يصحبه اشمئزاز من الأنماط التقليدية لليبرالية القرن التاسع عشر، ومقت لمعطيات الحياة العادية المألوفة (باستثناء جويس، مرة أخرى). ولقد كان في غطرسة العقل والضيق بالجسد ما يصل بين ييتس ومالرو، وبين إليوت وبريخت على نحو ينسرب معه احتقار تفاهة المدينة واحتقار رجل الشارع الحسي L'homme moyen Sensuel في العديد من القصائد والروايات الحديثة.

ولا سبيل إلى محاسبة الأدب الحديث الذي أدرك، على نحو فذ، انهيار الليبرالية التقليدية، وانحدارها إلى شكاية تتجاهل طاقة الجلال الإنساني وحاجته إلى البقاء. ولكن هذا الإدراك للفشل الليبرالي – خصوصا في أوروبا، حيث لم تكن الديمقراطية مقدمة منطقية عامة للحياة السياسية، على نحو ما كانت عليه في الولايات المتحدة – قاد إلى مغامرات سلطوية متكررة: سلطوية ييتس المتعجرفة بأوهامها عن الفلاح الأبي، والجرأة المتقحمة لمالرو برؤاه عن الثوري البطولي. ومن الصعب أن نمضي حكما على العواقب الأدبية، ولكن بمجرد أن يتحول أمثال هذين الكاتبين إلى السياسة اليومية، ليربطوا أنفسهم بحركات تمرد سياسي، فإنهم يبدأون في التخلي عن الموقف الطليعي. ولنتذكر أنه حتى

أولئك الذين آمنوا منا بالحاجة إلى «الالتزام» قد أدركوا أنه كان من الأفضل، للأدب والمجتمع لو ظل أساتذة الحداثة أحرارا، بمعزل عن السياسة اليومية. لقد ظل جويس، أعظمهم وأكثرهم إنسانية، نقيا فى إخلاصه لنوع من الرهبنة الأدبية. كما ظل بيكيت، أكثرهم موهبة وولاء لحوارييه، نقيا فى هذا الإخلاص إلى اليوم.

٢- تفاقم مشكلة العقيدة إلى درجة اطراحها:

عندما توجد مجموعة من وجهات النظر المتنافسة عن العالم، يصارع كل منها الآخر صراعا جذريا، يغدو الأمر صعبا كل الصعوبة، فى أن يوصل الكاتب فرضياته الضمنية المحركة، إلى ما يناقضها عند القارئ. عندئذ، تنكسر العلاقة بين فرضيات الطرفين، الكاتب والقارئ، لتصبح هذه العلاقة موضوعا للبحث والجهد، والصراع. هكذا نقرأ قصيدة «إلى الأجيال القادمة» للكاتب الشيوعى الألمانى برتولت بريخت تلك التى تنطوى على استغاثة فريدة لأوروبا التى تعانى مخاض حقبة ما بين الحربين:

«نحن نغير بلادنا أكثر مما نغير أحذيتنا»

ولكن القصيدة تتوجه، تلقائيا، إلى تبرير ضمنى يدعم به بريخت ديكتاتورية ستالين. كيف تستجيب إلى ذلك؟ قد نقول إن النظرية غير

ملائمة، كما يقول عديد من النقاد، لكن هذا القول يفضى بنا إلى وضع مستحيل مؤداه أنه لاحاجة بنا إلى أن نضع فى اعتبارنا الفكر أو الفكرة المسيطرة على القصيدة أثناء الحكم على قيمتها. وقد نقول إن النظرية كريهة تدمر متعتنا بالقصيدة، كما قد يقول بعض النقاد، ولكن ذلك يفضى بنا إلى وضع مستحيل آخر، مؤداه أننا نحكم على العمل الأدبى باتفاقنا أو اختلافنا مع أيديولوجيا المؤلف.

ولقد ظهرت هذه المشكلة على نحو حاد فى المراحل الأولى من الحقبة الحديثة، وتجلت فى نقد إليوت وريتشاردز، ولكن ظهر دافع جديد لإزاحة المشكلة كلها، بعد ذلك، ومن ثم النظر إلى الأدب بوصفه كيانا غير تاريخى، أداة مجردة، أو بنية تتجاوز الرأى والعقيدة. ولا يظهر الملل من هذه القصيدة أو تلك فحسب، بل من فكرة العقيدة كلها، على نحو استنفدت معه الحداثة نفسها بنفسها، خلال أوج تألقها. ولكن هذا موضوع معقد، يحتاج إلى بحث متصل، لا أستطيع أن أطرح منه – هنا – سوى تلك الملاحظة، لأمضى قدما.

٣– توجه أساسى فى الأدب الحديث صوب الاكتفاء الذاتى للعمل الأدبى:

الشعر الرمزى مثال حاسم على هذا التوجه، فالرمزية تتحرك فى اتجاه فن ينفصل عن الحياة العادية والتجربة، هدف ربما يتأبى على

التحقق، ولكنه ينطوى على قيمة بوصفه حدا للمجاهدة والسعى. إن الرمزيين - فيما يلاحظ مارسيل رايموند - «يشاركون الرومانسيين التعويل على لحظة الظهور epiphany أى لحظة الكشف المكثف، ولكن يختلف الرمزيون عن أقرانهم فى نظرتهم إلى هذه اللحظة، من حيث طبيعتها وعلاقتها بالفن. لقد كانت الحياة الروحية لوردزورث، مثلا، تقوم على لحظات من التكشف المكثف، يصفها شعره، بالقدر الذى يصلها بالتجربة الكلية لزمن الحياة المنتظم» أما الشاعر الرمزى، النموذج الأعلى للحداثة، فلا سبيل إلى سؤاله عن وصف مثل هذه التجربة، ذلك لأن لحظة التكشف لا تقع لهذا الشاعر إلا خلال فعل القصيدة نفسها، وانبثاقها شكلا متعينا. ولا سبيل إلى سؤال هذا الشاعر عن نقل هذه اللحظة إلى تجربة الحياة العادية، لأنها لحظة فريدة عابرة لا تتاح إلا فى موضوع، أو - ربما بشكل أكثر أهمية - فى لحظة القصيدة. إن الشاعر لا ينقل بل ينغمس فى الكشف. ولذلك يميل الشاعر الرمزى إلى أن يغدو مجوسيا، يخلق حقيقته الخاصة، ليصل بالشعر إلى ما أسماه بودلير «السحر الإيحائى».

إن مالرميه، أستاذ الرمزية، وديفو، أستاذ مشاكلة الواقع، يقف كلاهما على طرفى نقيض فى النطاق الجمالى، ومع ذلك ينطوى كلاهما على الرغبة فى إبطال فرضيات الفن التقليدى، ولا يطيق كلاهما فكرة

العمل الأدبى بوصفه شيئا متميزا عن العالم الخارجي ويعول عليه رغم ذلك. أما ديفو فيريد أن يطوى تمثيله للعالم، إلى الدرجة التى يشعر معها القارئ، أن قصة «مول فلاندرز» واقع. أما مالرميه فيريد أن يظهر كشفه للعارض، كى تصبح لحظة اتحاده بقصيدته هى العالم. ولذلك كان كلاهما عدوا لأرسطو.

ولكى تنطلق الرمزية إلى آفاق حدودها النظرية، تجاهد فى إزالة الثنائية التقليدية بين العالم وتمثيله. إنها لا تطيق الصلة بين الفن وشوائب التجربة، ولا تطيق التباعد المسلم به بين الذات وفعل التمثيل، إنها ترغب فى تدمير برنامج التمثيل ذاته، سواء كان محاكاة موضوعية أو تعبيرا ذاتيا. وفى تباعدها عن الواقعية والتعبيرية، تُخلص الرمزية لأبعاد الخارجي وتشويه العين، ولا تجعل من القصيدة كيانا مكتفيا بذاته فحسب، بل شيئا أشبه بالكيمياء القديمة، أو السحر، ليس مجرد السحر، بل الكيان الذى قد يتأبى على الاختراق أو النفاذ، وكأن الشعر، عندما يتحرر من خبث المادة والزمن، يمكن أن يستعيد هالة الغامض. وتأمل الرمزية، أخيرا برغبة لا تقاربها رغبة أخرى، فى أن يتوقف الرمز عن كونه رمزا، ليصبح فعلا أو موضوعا مكتفيا بذاته، لا يحتاج إلى أى «إشارة» إلى ما عداه. وكما تتطرف أشكال أخرى من الحداثة تتمرد

الرمـزية على حـرف الجـر «عن» فى تلك الجـمل التى تبـدأ بعـبـارة: «الفن عن...» حــالمة باطراح عبء المعنى، وانتـشــاب الفكرة، آملة فـى قـربان مقدس دون ديانة لتحول نفسـها إلى سـحـر خالص، سـحر هو عقيدة بلا حساب، فى أنقى أشكاله.

ويكتب مـارسيل رايموند عن الرؤيا الرمزية، فى كتـابه اللامع «من بودلير إلى السريالية»، قائلا:

> هذا الحـال من السـعـادة، «كـامل ومكتمل»، لا يوصـف، لأنه سـريع الزوال. ولكن عندمـا يذهـب هـذا الحال يـخلف الكائن واعيـا كل الوعى بحـدوده وقـلاقل حيـاته. ولن يـهـدأ الكائن حــتى يدفع أبواب الفــردوس، مــرة ثانيــة، أو ينتــفــع من الإشـراقـات لو اسـتـعـصت الأبواب. وتنـغـمس الروح فى مراحـهـا، ولكنها تحن إلى أن تـعيد خلق سعادتها الضـائعة بواسطة الكلمة. ولا تصبح وظيفة الصـور - التى تسـتعـار عناصرها من رماد الإحساس - مجرد وصف الموضوعات الخارجيـة، بل أن تديم نشوة هـذا الحـال، أو تبعـثـها مرة أخرى. ويقول نوفاليس: «إن الذات ليست هـى التى تدرك الموضوعات، فـى هذا الحـال، بل تدرك الموضوعات نفسـها

في الذات».. ولا تصبح الكلمات علامات، بل تغدو جانبا من الموضوعات نفسها، جانبا من الحقائق الروحية التي تبتعثها.

ولو كان الشاعر إلهًا من نوع ما، في مثل هذا الحال، أو إلهًا بديلا، فلا سبيل أمامه إلى الراحة في اليوم السابع، بعد ستة أيام من الخلق. إن ما خلقه يتفتت إلى «رماد إحساس»، وعليه أن يبدأ ثانية مكابدا مادة قدرته الكلية، دون أمل يرجى، مدفوعا إلى إعادة تنظيم العالم الذي أمل في تجاوزه - والتسامي عليه - خلال قوة الكلمة.

والمثال الحاسم على ذلك كله هو رامبو، ذلك الذي هجر مفهوم اللغة بوصفها طريقة لتوصيل الفكر العقلاني، ليعود إلى أكثر خصائص اللغة بدائية، أي اللغة بوصفها أداة لإثارة الانفعال، أداة سحرية تفريحية وتعويذية، ولذلك امتدح رامبو بودلير لأنه وافق هواه، فقال: «إن معاينة الذي لا يرى، وسماع ما لا يسمع، أمر يختلف كل الاختلاف عن إعادة جمع روح الأشياء الميتة».

لقد أرادت الرمزية، باختصار:

(أ) أن تخلق مجالا ذاتي الهدف للتجربة في شعرها، بأدنى إشارة إلى ما يقع خارج التجربة نفسها. وذلك لتحقيق أثر التلاحم الشكلي خلال ظهور الانطباع.

(ب) وأن تهجر الأبنية المنطقية لتخلق إشراق الحد، بوصفه بديلا عن الأوصاف الشكلية الجاهزة.

(ج) وأن تعتمد الاعتماد كله على تداعيات الصور، أحيانا على الصور الحركية والمتنافرة.

(د) وبذلك، تجعل الرمزية من فعل كتابة القصيدة الموضوع السائد للقصيدة نفسها.

٤ – اطراح فكرة النسق الجمالى أو تعديلها جذريا:

عندما ندين الأدب الحديث لفشله فى الخضوع إلى المعايير التقليدية للوحدة، والنسق والتلاحم، فإننا نخرج على الموضوع، ونحاسب هذا الأدب بمعايير يرفضها أصلا، أو يسعى وراء طرائف جديدة لتحقيقها. وعندما يهاجم ناقد متميز مثل إيفور ونترز "وهم الشكل المحاكى" (أى الأعمال الأدبية التى تتعامل مع هيولى الحياة الحديثة فتأخذ شكل هذه الهيولى وجوهرها أحيانا)، فإنه يهاجم الكتابة الحديثة، بالمثل، لأنها تنطوى على هذا "الوهم". إن هذه الكتابة تفترض أن الإحساس بالواقعى قد استهلكته الواقعية التقليدية، ولم يعد أمام كتابها سوى ضرورة، التشويه. وعندئذ، يمكن تطوير قانون مؤاده: أن الأدب الحديث يحل المعيار الجديد لتعبيرية جمالية (إستطيقية) محل المعايير التقليدية للوحدة، أو ربما – على نحو أكثر دقة – يقلل من قيمة الوحدة الإستطيقية فى سبيل تعبيرية مثلمة متجزئة.

إن توقع الوحدة الشكلية يتضمن هدوءا عقليا وانفعاليا وفلسفيا بالطبع. ذلك لأن هذا التوقع يفترض أن الفنان يعلو مادته، مسيطرا عليها، واعيا بنهاية وشيكة الحدوث، كما لو كان هذا الفنان قد أجاب عن أسئلته، أو أن أسئلته التى يطرحها أسئلة ممكنة الإجابة. وليس لدى الكاتب الحديث شىء من هذا القبيل، أو - على الأقل - لا يأخذ الكاتب الحديث هذه الفرضية مأخذ التسليم. إنه كاتب إشكالى، يطرح معضلات لا يستطيع - بل ما أسرع ما لا يرغب فى - حلها. وهو يقدم معركته مع هذه المعضلات بوصفها مادة شهادته، وأيا كانت الوحدة التى يتخذها عمله، فإنها تنبع من الإيقاع الانفعالى والاندفاع وراء إكمال هذه المعركة، دون إجابة، أو حتى نهاية، فلقد أصبحنا نستريب فى الإجابات والنهايات بعد كافكا.

وكما لاحظ جراهام هو، على نحو لماح، وهو يتحدث عن «الأرض الخراب» لإليوت:

> لقد أصبحنا نائمين بمستوى من التلاحم، لم نكن نراه كافيا فى أى قصيدة سابقة. إن وحدة الأثر الانفعالى تصرف الانتباه عن التقطع المنطقى وعن التباين البلاغى الغريب. إنها قصيدة عن الإحباط، والجفاف، والخوف،

وفساد الحياة - كانت هذه علامات يطالعها كل إنسان، ولقد تجاوزت هذه العلامات مع صور المدينة الحديثة التى أثارت النقاد ممن وصفوا القصيدة بأنها تعبير عن «إحباط جيل»، وذلك ما رفضه المؤلف حاسما، بعد ذلك بسنوات. ولكن هذه العلامات كانت معبرة بطرائقها الخاصة بلا شك عن الحس الوحيد الذى يرتبط بوحدة الفرض فى القصيدة.

٥- تتوقف الطبيعة عن أن تكون موضوعا للأدب ومهادا له:

تحولت الطبيعة - على نحو جزئى، مع وردزورث - من مهاد عضوى إلى فكرة تستدعى أو تتذكر، ومضت فى التحول حتى توقفت عن أن تكون طبيعة طبيعية. إننا نلاحظ نهر ليفى، أو غابات المسيسبى، أو النهر الكبير بضفتيه أو ريف أبروزى، ولكننا نلاحظ هذه الأشياء بوصفها علامة حرمان فى الأغلب أو علامة حنين أحيانا. إنها هناك، ولكنها ليست بيتنا الذى نسكنه.

٦- تصبح المخالفة - بكل ما تنطوى عليه من مفاجأة وإثارة وصدمة وتحدى الرعب - عنصرا موضوعيا (موتيفة) سائدا:

أستعير من ج. س. فريزر مقابلته اللافتة بين شاعر تقليدى يقول:

الحب ينادى الحب
الحب يجيب الحب
من نهايات الأرض، تشده موسيقى خفية
فوق الأراضى البازغة والمظلمة
يأتى الحب إلى الحب
يأتى إلى القلب بالشجاعة والقدرة
فارا من الجحيم،
من عذاب نار موجعة،
من عرض البحر الغريق،
من حطام سفينة الخوف والألم،
من رعب الليل.

وشاعر حديث يقول:

أكره وأحب
تسألنى كيف يكون ذلك؟
لا أدرى، ولكنى أعرف أنه يمزّقنى.

والشاعر التقليدى هو رويرت بريدجز الذى كان يعيش بعيدا فى زمن يرجع إلى القرن العشرين، أما الشاعر الحديث فهو توأمنا كاتولوس.

إن الكاتب الحديث يكدح وراء الإحساسات، بالمعنى الجاد والحاد للكلمة. وهو لا يفكر في الموضوع بوصفه شيئا يستعيده أو يسترجعه، بل بوصفه شيئا يغزوه وبوسعه، وقليلا ما يعول هذا الكاتب على الحكمة، وإذا فعل فإنه لا يكفر فيها بوصفها شيئا يحفر عنه في مناجم التقاليد، ولكن بوصفها شيئا ينتزعه خلال ممارسته النفاذ إلى الذات، وتحطيمها أحيانا. إن هذا الكاتب يظل محسوسا بالأعماق، أيا كانت هذه الأعماق: أعماق المدينة، أوالنفس، أو الأسرار، أو أحياء الفقراء، أو أقصى درجات الإحساس الذى ينجذب إلى الجنس والخمر والعقاقير، أو تجمعات الأغفال الذين تعج بهم أزقة المجتمع البلداء والمجرمين، أو القاصدين إلى قرارة الوعي. وليس سوى چويس، بين الكتاب الحديثين، من يتم الرحلة الكاملة خلال هذه الأعماق في الوقت الذى يظهر في شوارع المدينة المألوفة وحياتها المتطورة. وذلك واحد من الأسباب التي جعلته أعظم كتاب الحداثة، فيما أرى، بل السبب الذى يشير إلى ما وراء تحرر الحداثة.

وتسقط القيم التقليدية للأقوال المأثورة، سواء بمعناها الأخلاقي العام أو معناها الأدبي الخاص. وفي الوقت نفسه، تظهر ضرورة التنقيب في كل شيء إلى أبعد مدى، لاكتشاف حدوده الداخلية والخارجية، بل أكثر من ذلك، تنفجر الحدود نفسها. ويظهر أشباه الأنبياء الذين

يحتقرون فكرة الحدود، ليمضوا إلى ما هو أبعد وأبعد، تحركهم الرغبة الدائمة فى السفر، رافضين الاعتراف بأى حد لما يمضون إليه، سوى فكرة السفر نفسها.

٧- تصبح البدائية النهاية الأساسية للكتابة الحديثة:

إن وفرة المخالفة تفضي إلى الانحدار، ولا معنى لذلك سوى سرعة الوصول إلى البدائية. ذلك لأن البحث عن المعنى، فى الحالات المتطرفة للكائن، يكشف تطلعا إلى الأوليّ، وإلى ما لم يكن الإنسان يعانيه حتى فى لحظات خلقه. لقد تحدثت عن احتقار الثقافة، والتمرد العارم (الذى هو جانب مهم من الحداثة) على التشذيب، ولكن يقترن بهذا التمرد عودة إلى الخصائص الأولية للإنسان، والنفور من مواهبه، وازدراء الذكاء، مما يتسرب فى أعمال كتّاب مختلفين مثل رامبو، ودستيوفسكى وهارت كرين. ولأن الوعى الحديث مهموم دائما بمشكلة المابعد، والتساؤل عما يمكن أن يحدث، بعد هذه التحولات والفتوح فى مجال الحساسية، فقد ظهرت البدائية بوصفها إمكانية، تنطوى على أمل فى رؤيا جديدة، أو قوة جديدة، ترادف العافية وتجدد الوعى، والانعتاق من العقلانية الواهنة.

وقصة د.هـ.لورنس «المرأة التى انطلقت بعيدا» نص أساسى فى هذا المجال، فهى خرافة فعلية، مؤثرة وسخيفة معا، عن امرأة بيضاء تلتمس قبيلة هندية، لتسلم «وعيها العصابى المهتز» إلى إلهها الشمس الطاعن، كى «تنجز التضحية وتحقق القوة».

ولكنّ هناك نوعا آخر من البدائية، داخل محيط الحداثة، أكثر غموضا وتطرفا، لا يجذبنا بأمل العافية، بل الدمار. وهو بدائية تتخلى عن الحضارة وإحباطها، لتستبدل بها تأسُّلِيَّة تعود إلى صفات الأسلاف الأول الذين ابتعد عنهم الإنسان كل الابتعاد. والقصة الأساسية التى تعبر عن هذا العنصر (التيمة) هى رواية چوزيف كونراد «قلب الظلمات»، حيث لا يتردد مارلو، الراوى والمنشئ، فى أن يكشف فتنته بالقوة الوحشية لثور الغابة. إذ لم يكن ذلك الثور - فيما يراه كيرتز، وفيما يراه مارلو نفسه، بعبارة ليونيل تريلنج - «نبيلاً جذّابا، ساحراً، بل كان... خسيساً، ودنيئا، وطاغيًا فى جاذبيته المخيفة التى تأسر من يراه». وينطوى هذا النوع من البدائية - وهو لا ينفصل عن رهق ennui الانحدار - على رغبة قاهرة فى تدمير وطأة القيود الاجتماعية، والأخلاق الهشة المضجرة للكبت الحضارى. ولقد كتب الشاعر اليونانى كفافيس قصيدة لافتة، يتوقع فيها سكان مدينة حديثة غزو البرابرة، ولكن السكان يعانون خيبة أمل موجعة، فى النهاية، فالبرابرة لم يأتوا رغم كل شىء. وكان على هؤلاء السكان أن يعودوا إلى حياتهم التى ألفوها فى الماضى، ومن ذا يستطيع احتمال ذلك؟!:

ماذا يعنى هذا القلق المفاجئ

وهذه الحيرة؟ (كيف أضحت وجوه الناس ممتقعة؟!)

لماذا خلت الشوارع والميادين بهذه السرعة؟

ولماذا يعود كل إنسان إلى بيته

تائه الفكر؟

ذلك لأن المساء قد أتى ولم يأت البرابرة

ووصل البعض من الحدود

يقول إنه ليس هناك برابرة

والآن، ماذا سيحدث لنا بدون البرابرة؟

لقد كانوا نوعا من الخلاص.

٨- يظهر إحساس جديد بالشخصية والبناء ودور البطل فى الرواية:

تحل الطبيعة الإشكالية للتجربة محل تجربة الطبيعة الإنسانية، لتصبح الإشكالية موضوعا سائدا في الرواية الحديثة. وبقدر ما يتخلى الروائى عن فرضية الحياة المعروفة يتحول إلى مشكلة المعرفة ذاتها، بوصفها شرطا يسبق تصوير أى حياة على الإطلاق. ولا تغدو المهمة الأولي قرينة التصوير بل افتراض وضع، يتمكن به الروائى من إضفاء مصداق المعاصرة على مادته.

ويكف الروائى عن النظر إلى الشخصية بوصفها كيانا ثابتا مركبا، ينطوى على مجموعة من الخصال المتاحة، فى مصنفات السلوك

وتقارير الأوضاع النفسية، كما كان الأمر في الماضي. ويلاحظ د.هـ.لورنس أنه فقد الاهتمام بخلق «الذات القديمة الثابتة الشخصية»، ويريد أن يقدم «ذاتا أخرى»، يتأبى معها الفرد على التعرف، إذ يمر بحالات متباينة تحتاج إلى حس أعمق من كل ما استخدمناه، لنكتشف الحالات المغايرة لعنصر ثابت». ولم تكن هذه الملاحظة الشهيرة تقريرا عما فعله لورنس في «نساء عاشقات» أو «قوس قزح»، بل كانت تعبيرا عن اهتمام شائع بين الروائيين الحديثين، من أمثال جويس وفوكنر؛ ذلك لأن هؤلاء الروائيين لا يعالجون الشخصية بوصفها كيانا متلاحما محددا، محكم البناء، بل بوصفها ميدان معركة نفسية، أو مجال حيرة تتأبى على الحل، أو أفقا لدفق الإدراك والإحساسات. ولكن هذا الاتجاه الذي يسعى إلى إذابة الشخصية في مجرى تجارب مفتتة، في نوع من التنقيط الروائي، أشبه بطريقة التنقيط في الرسم Pointillism يفسح السبيل إلى اتجاه معارض (ربما كرد فعل متطرف له. ولكن يظل رد الفعل المتطرف نفسه نقيضا للمفاهيم التقليدية للشخصية الروائية) تنفصل فيه الشخصية عن السيكولوجيا، لتقتصر على مسار من الأحداث الموضوعية الخالصة.

وما يلفت الانتباه أكثر من ذلك كله التغيرات الهائلة التي تنطوي عليها الرواية الحديثة في معالجة البطل. ولذلك أتخلى عن نهجي السريع (التلغرافي) وأتوقف لتقديم بعض التفاصيل القليلة:

لقد فقد العالم الحديث إيمانه بالقدر الجمعي، ولذلك صار من الصعب على البطل الروائي الحديث التيقن من امتلاكه، أو امتلاك أحد غيره، نوع القوى التي يمكن أن تغير الوجود الإنساني. ولم يعد البشر، بدورهم، يشعرون بأنهم مقيدون أو متصلون على أساس من قرابة مقدسة أو حتى زمانية. ولذلك صار من الصعب على هذا البطل أن يؤمن بنفسه، بوصفه الكائن المختار الذي يقترف الفعل، في سبيل أمر مقدس، أو إرادة وطنية.

لقد كانت العلاقة بين الفرد والجماعة مشكلة أهل التأمل، منذ بداية الحقبة البرجوازية. وغالبا ما تظهر هذه المشكلة، في الرواية الحديثة، بوصفها صداما بين الكائن الواعي الذي يجسد طاقة الإنسان من ناحية، والمجتمع الذي يتحرك في إيقاع غير شخصي، عدائي، لا يبالي بهذه الطاقة من ناحية ثانية. وأنا أميل إلى التسليم، على سبيل التقابل، بوجود اتحاد بين القيمة والقوة، بين الإحساس بالخير والقدرة على تحقيقه، في أنواع بعينها من البطولة القديمة أو التقليدية. أما الأدب الحديث فتنفصل فيه القوة عن القيمة انفصالاً جذريا، كما يحدث، في روايات همنجواي مثلا، حيث يكون ثمن الشرف هو رفض العالم غالبا. وفي روايات مالرو، فإن ضرورة الفعل تقطعها قناعة بعبثيته. أما في روايات سيلوني، فإن شرط الإنسانية هو الاستعداد للفعل، ولكن تسقط ظلال الشك بين الإدراك والفعل.

ويجسِّد هذه الثنائية د.هـ.لورنس الذى ليس روائيا عظيمًا فحسب، بل بطلا أساسيا فى الأدب الحديث. لقد قال: «ما دمت أنا أنا، وأنا أنا فحسب، ولست سوى أنا، وما دمت وحيدا بالضرورة وإلى الأبد، فإن سعادتى النهائية تتمثل فى أن أعرف ذلك وأقبله وأحيا به، بوصفه لب معرفتى». وتلك هى معرفة الذات عند بطل د.هـ.لورنس، هذا البطل القوى فى كبريائه، المعتل فى قوته. ولكن هناك د.هـ.لورنس آخر، يقول: «إن ما يزعجنى هو الإحباط المطلق لغريزتى الاجتماعية الأصلية... أحسب أن الغريزة الاجتماعية أعمق من الغريزة الجنسية، والقمع الاجتماعى أكثر تدميرا.. أنا ضجر حتى من فرديتى، وأنفر حتى من البشر الآخرين». وذلك هو تطلع بطل لورنس، المتلهف على أتباع، والذى يضيق بكل من يقترب منه، فى الوقت نفسه. ولا يمكن أن ينحل هذا الصراع، فى زماننا، ذلك لأن بطل لورنس يظل منقسما بين فرديته المطلقة وإحباط غريزته الاجتماعية.

ومن الممكن أن أمضى قدما، لأسرد مجموعة من خصال «البطل الحديث»، ولكن ليس بوهم أن أية شخصية روائية لابد أن تنطوى على هذه الخصال، أو حتى على أغلبها:

– إن البطل الحديث يؤمن بضرورة الفعل. إنه يريد أن يترك «أثرًا على الخارطة»، بعبارة مالرو. ولكن الدافع الأخلاقى الذى يقود هذا البطل إلى الإيمان بالفعل يجعله غير كفءٍ لهذا الفعل فى الوقت نفسه،

فيغدو هذا البطل شاكا في قيمة الأثر الذى يتركه، بل غير واثق من أنه قد يحدد مكان الخارطة نفسها.

- ويعرف البطل الحديث أن البطولة تتطلب الجسارة، تقليديا، ولكنه يكتشف أن مأزقه يتطلب الشجاعة. الجسارة تشير إلى طراز الفعل، والشجاعة إلى طراز الكائن. وما دام الأمر صعبا على هذا البطل، فى المصالحة بين متطلبات الفعل ومتطلبات الكائن، فإنه يتعلم أن استدعاء الشجاعة يعنى تخلّيه عن الجسارة فيصل به الإحساس بالعبء الذى ينوء به إلى الوضع الذى وصفه وليم چيمس، عندما قال: «البطولة على حافة التهور دائماً، ولا تظل حية إلا بالجرى، حيث كل لحظة هروب».

- ويعرف هذا البطل أنه يمكن أن يمارس الفعل بكل طاقته، عندما يرتاد عقيدة، لها معناها الكامن فى المخطط الإنسانى، سواء بالقياس إليه أو بالقياس إلى أتباعه. ولكن كلما بذل هذا البطل نفسه ملامح البطولة اقتنع بعبثية الوجود؛ فالآلهة لا تخاطبه، وليس هناك أنبياء يهتدى بهم، ولا نظريات تهدئ من روعه.

- كان البطل الكلاسى يتحرك فى عالم ممتلئ بالمعنى والغاية. ولقد خلف الإيمان بالغاية مكانه للإيمان بالتقدم، فى الحقبة البرجوازية الباكرة، ولذلك تمكن البطل من البقاء، وإن كان ظل يرى طريقه عبر مزحة التقدم غالبا. ولكن مشكلة البطل صارت أصعب، الآن، ذلك لأنه يعيش فى عالم تحرك إلى ما بعد فكرة التقدم نفسها.

- غالبًا ما يبدأ البطل الحديث بتوقع تغيير العالم، ولكنه بعد وقت يطرح السؤال الجذرى: هل أستطيع تغيير نفسى؟ ويتساءل على نحو قريب من تساؤل دميان، فى رواية هرمان هسه: «لم أرد سوى أن أعيش مستجيبا لما أتلقاه عن ذاتى الحقة. لماذا كان ذلك أمرا بالغ الصعوبة»؟!

- إذا انتهى هذا البطل إلى أن العالم يتأبى على التغير، فقد يحاول أن يخلق عالما سحريا من صنعه، كما فى روايات همنجواى، تعيش فيه قلة قليلة تعسة، تحكمها شفرة ذاتية صارمة، تتمكن بها هذه القلة القليلة من الصراع، والتجدد، والهزيمة الجليلة.

- ولكن يظل البطل الحديث مؤمنا بالبحث فى الغالب، وأحيانا بالكأس المقدسة، بيد أنه يكف عن الاقتناع بجدوى البحث خلال الفعل العام، وبالقدر نفسه لا يعرف أين يمكن أن يجد الكأس المقدسة. وإذا حدث وكان هذا البطل أمريكيا، اسمه جاى جاتسبى، فقد يبحث عن هذه الكأس على شواطئ لونج أيلند. ومع ذلك فهناك ما يبرر الاعتقاد بخطأ هذه المحاولة.

- يتحول البطل الحديث عن الفعل البطولى إلى بطولة الوعى، وهى بطولة لا تتاح إلا فى الهزيمة. إنه بطل يأتى غازيا، ويظل حاجا، ويلتمس، فى وعيه، الغايات الأخلاقية التى قيل إن البطل التقليدى قد

وجدها خلال الفعل. ولكن البطل الحديث يتعلم «أن الإنسان يشبه معاناته»، كما قال كيو جيسورز، في رواية مالرو «قدر الإنسان».

- ويكتشف البطل الحديث أنه لا يمكن أن يكون بطلا، ولكنه يستطيع أن يستخلص شيئا من البطولة، خلال استعداده لمواجهة نتائج هذا الاكتشاف.

٩- وأخيرًا، تصبح العدمية هاجسًا أساسيا، شيطانًا كامنًا، في قلب الأدب الحديث:

تظل الحداثة متفتحة لا تنغلق على نفسها قط، في تصوير أو تحليل ولذلك تظل متميزة بتعددها، وفوضاها الرائعة، والتزامها جماليات التجدد (اللانهائي) وارتجالها «تقاليد الجديد» - تلك المفارقة التي تنطوي على حدود لما ليس له حدود. وكما تنجذب بعض أعمال الحداثة إلى شكل يتحرر من البداية والنهاية تنجذب الحداثة نفسها إلى حياة بلا ثبات أو نهاية. ولكن إذا كان هناك هاجس ملح يسيطر على الحداثة الأدبية فهي أن الكاتب لا ينبغي أن يكبت شبح العدمية داخله، بل عليه أن يطلقه حتى لا يتدمر به.

والعدمية ليست مصطلحا واسع المدى في إشارته فحسب، ولكنها مصطلح مشحون بانفعال تاريخي. إنها تشير - على الأقل- إلى ما يلي:

- نظرية بعينها، موضوعية فى نبرتها، لتمرد شامل ضد السلطة التقليدية، ظهرت فى روسيا، فى منتصف القرن التاسع عشر.

- تقبل التسليم الذى يؤكده الوعى بضياع الإيمان بالنواهى المتعالية والقيم المدنية على السواء، بوصفها دليل السلوك الأخلاقى. ويقترن بهذا التسليم شعور بغياب المعنى عن الوجود الإنساني.

- ضياع الدوافع الكامنة التى تعمل من أجل وجود نشط فاعل، تلك الدوافع التى لا نعرف أثرها إلا بعد انهيارها فى وعينا.

ولقد كان دستيوفسكى أول ممهد بارز للعدمية، فى الأدب الغربى. إذ لم يكن هناك شىء يؤمن به سوى الإحساسات، تلك التى سرعان ما تستنزف نفسها بنفسها. أما الله فالوصول إليه مستحيل، ولكن كل شىء مستحيل من غير وجوده. ودستيوفسكى ماكر البراعة، ماكر الابتداع، فى إدراكه أوجه العدمية. إنه يراها، أولا، بوصفها فوضى اجتماعية بلا حدود أو حياء. ولذلك يحول بيوتر فيروفنسكى أخلاق تجربة الحداثة إلى إعجاب بالانتحار الجماعى، فى عربدة تعطيله، وسخريته من فكرة الغاية نفسها، متلاعبا بالكلمات المتعالية، كى يفرغها من معناها، بواسطة السخرية الحكائية. ويسأل ضابط جيش عجوز، فى «الممسوسين»: «كيف أكون ضابطا، إذن، إذا لم يكن الله موجودا؟». وفى السخرية التى تعقب السؤال، يخيل للمرء أن دستيوفسكى يشارك فيما يشبه الازدراء

والافتتان على السواء. وتظهر العدمية في ثوب من الأخلاق، خلال شخصيتي كيريلوف وإيفان كرامازوف. الأول رجل النقاء والثاني رجل الجدية. ولكن طيبة كليهما لا تحفظهما على الإطلاق، ذلك لأن الخواء يقيم، مستريحا، في قلوب أصحاب النزاهة، فيما يقول دستيوفسكي. أما ستافروجين هذا «الأفعى المراوغة»، الغارق في اليأس الميتافيزيقي، والمعلق في حبال «شياطين السخرية»، فتصل العدمية به إلى أقصى درجاتها، لتصبح قارة في الطبيعة البشرية التي لا يمكن أن تكون شيئا. و«كلنا عدميون» فيما يقول دستيوفسكي، في حومة صراعه لأن يكون شيئا آخر. ولكن إنجازه العظيم يتمثل في أنه يحس الصلة المتأصلة بين العدمية بوصفها نظرية والعدمية بوصفها تجربة ضياع، كما يقرر نيتشه فيما بعد. وكما لاحظت جين أوستن أن الانحراف اليسير يفضي إلى كوارث أخلاقية في السلوك- يلح دستيوفسكي على أن الإذعان العابر السأم، يمكن أن يفضي بالإنسان إلى الخواء، مباشرة.

ويكتب فلوبير، رغم أنه لم يكن مهتما بالجانب التجريدي من المشكلة، قائلا: «الحياة فظيعة إلى درجة لا يمكن احتمالها إلا بتجنبها. ولايمكن لذلك أن يحدث إلا بالحياة في عالم الفن». وفكرة الفن بوصفه ملاذا من خواء الحياة فكرة متأصلة في الحداثة. إنها فكرة راسخة عند نيتشه الذي لم ير في موت الإله شيئا جديداً، أو فادحا، بل مجرد حقيقة مطروحة. وما يسميه نيتشه بالعدمية هو خواء القيم الناتج عن هذا

الموت، والإحساس بالعزلة الذي يعقب هذا الخواء. ولكن نيتشه يقرن العدمية بالجزم بوجود الإله، والجزم بعدم وجوده على السواء، على أساس أن الجزم الأول يسلب العالم دلالته النهائية، بينما يسلب الجزم الثاني كل شيء معناه:

إن دمار التفسير الأخلاقي للعالم.. ينتهي إلى العدمية. «كل شيء بلا معنى...» منذ كوبرنيكوس والإنسان يندفع من المركز إلى«×»... ماذا تعني العدمية؟ إنها تعني أن أعلى القيم تفرغ نفسها من القيمة. يضيع الهدف وتضيع الإجابة عن سؤالنا «لماذا؟».

ويعني ذلك كله أن العدمية تظهر، أساسا، لتدل على غياب الصلة بمصادر الحياة، ولذلك تقترن بآفة السأم في التجربة والأدب، دائما وإن تميزت عنها تحليليا.

وعندما أدرك دستيوفسكي ذلك كله حاول أن يخيف الملحد داخله، وداخل معاصريه، فقال إننا بمجرد أن ننكر الله يضبح كل شيء – كل شيء رهيب – ممكنا. ولكن نيتشه يقدم إجابة مناقضة، فيعلن أنه بمجرد أن يكف الإنسان عن الإيمان بالله أو الأبدية، "يصبح مسئولا عن كل شيء حتى عن كل شيء يولد من الألم ليعاني الحياة". ولذلك تصبح مواجهة الخواء العدمي، عند نيتشه، مقدمة أساسية للعناية الإنسانية، على نحو ما أصبحت عليه عند الوجوديين، فيما بعد.

ولقد أخذ هذا العنصر (التيمة) سبيله الذى انسرب فى أدب الحداثة كله، بقدر لافت من طاقة الإبداع وتنوعه، ولذلك يقف الإيمان والنفى متوازيين، إلى النهاية، على حافة علامة الاستفهام، فى كتابات كافكا، دون أن تكون هناك إجابة أو نهاية، ودون أن نعرف - على سبيل اليقين - هل تحققت العدالة فى «المحاكمة» أو تكشفت فى «القلعة»، فالملاك الذى صارعه كافكا دون هوادة، ببطولة، هو ملاك العدم. أما مارسيل بروست فيصوغ عالما اجتماعيا سميكا، بطريقة رائعة، غنيا فى نسيجه، لكنه مجرد ظل، مجرد ريح تنسرب. والأمل الوحيد الذى قد نصل إليه، أحيانا، فى هذا العالم، هو الأمل فى قوة الفن، ذلك الحاجز الرقيق بين البشر والماوراء الذى لا يحمل «الحكم الحقيقى الأخير».

ولقد رأى توماس مان قوة الفن هذه بوصفها عفريت العدمية الذى تنتقل بدائله من رواية إلى أخرى، فكان نذيرا بالمرض فى «موت فى البندقية» وخالقا مدمرا فى «دكتور فاوست»، ذلك الذى يحطم كل شىء خلال التهكم والسخرية. أما بريخت فينظر شذرا إلى بغى مدينة العدم المألوفة، يتقيأ عندما تقترب ملتصقة به، لكنه يختطفها ليزوجها فكرة سلطوية، فتكون النتيجة هى استعادة حبه للعالم المعاصر. ولكن ليس سوى چويس من انهمك فى أعمق الكشوف الحديثة للعدمية، ذلك لأنه

رآها في كل مكان: في مكتب الصحيفة، وفي الكنيسة، وفي الشارع والسرير، خلال المتسامي والمألوف. وعندما يعرض چويس شخصياته لكل أشكال الغثيان naused واحتقار الذات، ويصل بستيفن ديدالوس إلى صرخته المدوية - لا شيء Narung- في الماخور، يظهر چويس للعيان «تأكيدا متوثبا، لا يلوثه شيء، لحياة تنسرب في كل حركة من كتاباته»، كما يلاحظ وليم تدوى. أما أولئك الذين يتبعون خطى هؤلاء الأساتذة فإنهم يتراخون في معركة الموت، مع العفريت الذي لاشكل له، فيستهل بعضهم هدنة فرحة معه، من بين تقاليع اللحظة، ولكن قوة المثال تظل عظيمة تنسرب في مهادنة الممثول. وإذا كان كاتب مثل نورمان ميللر لا يختار المصارعة الكاملة، بالجسد كله، مع الملاك الذي واجهه كافكا، فهناك لحظات يكون فيها ميللر مستعدا لنوع من مصارعة اليد.

إن العدمية تكمن في مركز كل ما نعنيه بالأدب الحديث، سواء بوصفها موضوعا أو علامة؛ ذلك لأن الرعب الذي ينتاب العقل الحديث هو رعب اللامعنى والموت الأبدي. ولن يؤرقنا موت الآلهة إذا لم يكن علينا أن نموت إلى جانبها في اكتشاف موتها. ولذلك تناضل الحساسية الحديثة، على نحو بطولي، متلهفة على تجدد أبدي، كما لو كانت لا تكف عن السعي وراء طرائق تؤمن بها نهايتها.

ولكنها لن تموت ببطولة أو هدوء، فى صراع انتصار، إنها سوف تعيش وراء العصر، خلال التجسد الفج والمحاكاة الهازئة. لقد ترهل الشاب الأعجف، وصار يغص بالاستحسان ويتلهف عليه، من عالم كان قد رفضه، ولم يعد هذا الشاب يتنسم نسيم النفى النقى. وليست محنة الحداثة فى عداء هؤلاء الذين جاءوا من قبل، بل فى عداء هؤلاء الذين جاءوا من بعد، فكانت رعايتهم استيعابا للحداثة وامتهانا لها.

ترى كيف تصل الحركات الثقافية العظيمة إلى نهايتها؟ إنها مشكلة لم يتأملها مؤرخو أدبنا بالقدر الكافى، ربما لأن البداية أكثر بهاءً ورونقًا، أو لأن المشكلة تبدو صعبة الآن على نحو خاص؛ فلا توجد فى تاريخ الغرب، فيما أرى، حقبة ثقافية تشبه تلك التى نسميها الحقبة الحديثة. ولكن علامات الشجب قد بدأت فى الظهور على أى حال، ولم يتبق أحد سوى بيكيت يذكرنا، وحيدا، بما كانت عليه الحداثة ذات يوم. وفى الوقت نفسه، ابتذل ديكور الأمس وسلبه، وصارت ضوضاء التمرد تنال التمجيد فى سمر أجوف، ولا يحظى القليل الذى بقى من الحداثة إلا بالإنكار، بوصفه كبرياء المعارضة.

ترى كيف يمكن لموت لا يثير الحسد أن يتحقق لأولئك الذين لم يعد لهم مبرر للحياة، ومع ذلك فهم أعجز من أن يموتوا؟! إن الحداثة لن

تصل إلى نهاية، فسوف تستعيد الحقب أهازيج جريها. ولكن النتيجة التى تنتظرها أكثر إيلاما وأقل جلالا، من كل ما حدث فى الحركات الثقافية السابقة، ذلك لأن الانتشار والإعلان والإثارة تتربص بالحداثة، لتحولها إلى نوع من التقليد الهزلى الفظ. وليس هناك مصير أسوأ من الموت كهذا المصير.

الحداثة: أمس واليوم وغدا(*)

مارشال بيرمان

تقديم الترجمة:

*النص التالي مقدمة كتاب مارشال بيرمان **Marshall Berman** "كل ما هو صلب يذوب فى الهواء- تجربة الحداثة". وهو يكاد يكون أهم الكتب التى صدرت عن الحداثة بالإنجليزية، منذ ظهوره فى مفتتح الثمانينيات (صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٨٢ تحديدًا). وعنوان الكتاب مأخوذ من عبارة شهيرة لكارل ماركس وينطوى على تعريف ضمنى لتجربة الحداثة، بوصفها تجربة خلخلة لكل ما هو ثابت. وأهم ما يميز هذا النص أنه يؤكد - أولا - أن الحداثة تفقد قيمتها لو فقدت صلتها بالحياة والواقع. ويحرص - ثانيا - على تأكيد الطابع الراديكالى والحيوية الجدلية للحداثة، بالمعنى الذى يجعل من ماركس أحد أهم روادها ومؤسسيها. ويلح-*

(*) العنوان الأصلى للمقال: "Modernity: Yesterday, Today and Tomorrow"
وهو مقدمة كتاب:
Marshall Berman, "All That Is Solid Melts Into Air : The Experience of Modernity", Penguin Books, Reissue Edition, 1988.
وقد ترجم هذا المقال ونشر فى مجلة إبداع، وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٤، أبريل ١٩٩١.

ثالثا– على إبراز الدلالة الموجبة لحداثة القرن التاسع عشر بوصفها المنبع الأول الذى يجب أن تتولد عنه المعانى الإيجابية المضمنة فى كل حداثة ، وتصحح مسارها . ويبرز– رابعًا– موقفا سلبيا مما آلت إليه نزعات الحداثة فى القرن العشرين، خصوصا ما وصلت إليه من أيديولوجيا عاجزة، تبطن أشكال "مابعد الحداثة" ، وصياغاتها، فى السبعينيات، ومنها صياغة إيهاب حسن الناقد المصرى الأمريكى الذى يعد من أهم منظرى "مابعد الحداثة" الأمريكية. وإذا كان هذا النص يسترجع التقاليد الإيجابية لحداثة القرن التاسع عشر، وقيمها الجدلية، وعلاقتها بالواقع، وحلمها بالمستقبل، فى مواجهة مابعد حداثة السبعينيات الأمريكية التى مازالت أصداؤها تتردد عالية، فإنه يفعل ذلك على أمل إبقاء قوة الدفع الخلاقة فى الحداثة، ومن منظور يسقط الماضى الموجب للحداثة على مستقبلها، تجاوزًا لحاضرها الأمريكى الذى يرفضه صاحب النص الأمريكى.

* * *

هناك طراز من تجربة حيوية يشترك فيها رجال ونساء عبر العالم كله، اليوم، هى تجربة الذات والآخرين، تجربة إمكانات الحياة ومخاطرها. سأسمى هذه التجربة "حداثة " **modernity**، فمعنى أن نكون

محدثين هو أن نجد أنفسنا فى مناخ يعدنا بالمغامرة والقوة والبهجة والنماء وتغيير أنفسنا والعالم. وفى الوقت نفسه، يهددنا بتدمير كل ما لدينا، كل ما نعرفه، كل ما نحن عليه . إن المناخات الحديثة تختصر كل الحدود الجغرافية و العرقية، حدود الطبقة والقومية، حدود الدين والأيديولوجيا. بهذا المعنى، يمكن أن تأتى الحداثة لتجمع البشرية كلها فى وحدة. ولكن هذه الوحدة وحدة إشكالية ، هى وحدة اللاوحدة؛ لأنها تضعنا فى معترك من التفكك الدائم والتجدد، من الصراع والتضاد، من الغموض والمعاناة، فأن تكون حديثا هو أن تكون جزءاً من عالم "كل ما هو صلب (فيه) يذوب فى الهواء"، كما قال ماركس.

والبشر الذين يجدون أنفسهم وسط هذا المعترك عرضة لأن يشعروا أنهم الأوائل، وربما الوحيدون، الذين يمضون خلال هذا المعترك. هذا الشعور يولد أساطير متعددة للحنين إلى فردوس مفقود لما قبل الحداثة. والحق أن عددا هائلا متزايدا من البشر يعانى ذلك منذ ما يقرب من خمسة قرون. ورغم أنه من المحتمل أن يكون أغلب هؤلاء البشر قد عاينوا الحداثة، بوصفها تهديدا جذريا لكل تاريخهم وتقاليدهم، فإن الحداثة قد طورت تاريخا خصبا وتقاليد ثرية خاصة بها، فى مجرى خمسة قرون. وأنا أريد أن أستكشف هذه التقاليد وأخطّط لها، وأن أفهم

الطرائق التى يمكن بها لهذه التقاليد أن تثرى حداثتنا وتقوّيها، والطرائق التى يمكن بها أن تشوه أو تفقر إحساسنا بالحداثة وما يمكن أن تكون عليه.

لقد تغذى معترك الحياة الحديثة من مصادر متعددة: الاكتشافات العظيمة فى العلوم الطبيعية التى غيرت صورتنا عن العالم ومكاننا فيه. وتصنيع الإنتاج الذى حول المعرفة العلمية إلى تكنولوچيا، والذى خلق مناخات إنسانية جديدة ودمّر القديمة، وتسارع بكل إيقاع الحياة، وولّد أشكالا جديدة من القوة المشتركة وصراع الطبقات. والانفجارات السكانية الهائلة التى فصلت ملايين الناس عن ما اعتاده أسلافهم، ودفعتهم دفعا إلى أشكال جديدة من الحياة فى العالم كله. والنمو المدنى السريع والعنيف فى الأغلب. وأنظمة الاتصال الجماهيرى النشطة فى تطورها، التى تشمل وتجمع ما بين المجتمعات المتباعدة والبشر. والدول القومية القوية المتزايدة التى تنبنى وتعمل بطريقة بيروقراطية، وتسعى دائما إلى بسط نفوذها. والحركات الاجتماعية الضخمة للبشر الذين يقومون بتحدى ما يحكمهم سياسيا واقتصاديا، ويكدحون ليحصلوا على بعض ما يسيطرون به على حياتهم. وأخيرا، توجيه كل هؤلاء البشر والمؤسسات، فى موازاة اتساع لا ينقطع لسوق عالمى رأسمالى يتقلب تقلبات حادة.

والعمليات الاجتماعية التى تؤدى إلى هذا المعترك وتبقى عليه فى حالة من الصيرورة الدائمة، فى القرن العشرين، هى ما أصبح يطلق عليه اسم "التحديث" **Modernization**. هذه العمليات التاريخية للعالم تدعم مجموعة متنوعة هائلة من الرؤى والأفكار التى تهدف إلى أن تجعل من الرجال والنساء موضوعات منفعلة بالتحديث وذوات فاعلة له على السواء، وتمنحهم القوة على تغيير العالم الذى يغيّرهم، وعلى أن يشقوا طريقهم خلال هذا المعترك وأن يجعلوا منه معتركهم الخاص. وخلال القرن الماضى، أضحت هذه الرؤى والقيم تجتمع على نحو مرن تحت اسم "نزعة الحداثة" **modernism**. وهذا الكتاب دراسة فى جدليات التحديث ونزعة الحداثة.

وعلى أمل أن أسيطر على تاريخ متسع كتاريخ الحداثة فإنى أقسّمها إلى ثلاث مراحل. فى المرحلة الأولى، تلك التى تبدأ تقريبا من بداية القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر، كان الناس قد أخذوا يجربون الحياة الحديثة، دون أن يعرفوا تماما كنه هذا الذى يواجهونه فكانوا يتحسسون طريقهم فى استماتة وبلا معرفة واضحة، بحثا عن لغة مناسبة، غير شاعرين فى الأغلب بالجمهور الحديث أو الجماعة الحديثة التى يمكن فى داخلها أن يتشاركوا فى الآمال والمحن.

وتبدأ الحقبة الثانية بالموجه الثورية العظيمة لتسعينيات القرن الثامن عشر، فقد انبثق جمهور حديث عظيم، على نحو مفاجئ ودرامي، مع الثورة الفرنسية وأصدائها. هذا الجمهور يشترك في شعوره بأنه يعيش عصرا ثوريا، عصرا يولد انتفاضات متفجّرة في كل بعد من أبعاد الحياة الشخصية والاجتماعية والسياسية. وفي الوقت نفسه، كان يمكن لهذا الجمهور الحديث في القرن التاسع عشر أن يذكر ما الذي تشبهه الحياة، ماديا وروحيا، في عوالم ليست حديثة على الإطلاق. من هذا الازدواج الداخلي، من هذا الإحساس بالحياة في عالمين في آن، تبزغ أفكار التحديث ونزعة الحداثة وتنتشر.

أما في القرن العشرين، المرحلة الثالثة والأخيرة، فإن عملية التحديث تتسع لتشمل العالم كله بالفعل، وتحقق ثقافة العالم النامية لنزعة الحداثة انتصارات مشهودة في الفن والفكر. ومن ناحية أخرى، يتسع الجمهور الحديث، ويتبعثر في أجزاء عديدة، تتحدث لغات خاصة غير متكافئة، فتفقد فكرة الحداثة التي يتم إدراكها بطرائق جزئية متعددة الكثير من حيويتها، ورنينها، وعمقها، وتفقد قدرتها على تنظيم حياة البشر ومنحها معنى. ونتيجة ذلك كله، نجد أنفسنا اليوم، وسط العصر الحديث الذي أضاع صلته بجذور حداثته.

وإذا كان هناك صوت يمثل النموذج الأصلى للصوت الحديث، فى الحقبة الباكرة من الحداثة قبل الثورتين الأمريكية والفرنسية فإنه صوت چان چاك روسو، فهو أول من استخدم كلمة "حداثى" Moderniste بالمعانى التى يستخدمها القرنان التاسع عشر والعشرون. وهو مصدر بعض من أهم تقاليدنا الحيوية الحديثة، ابتداء من أحلام الحنين إلى الماضى إلى الاستبطان النفسى إلى ديمقراطية المشاركة. لقد كان روسو رجلا قلقا إلى أبعد حد ، كما نعرف جميعا. وكثير من معاناته ينبع من مصادر مرتبطة بحياته المتوترة، ولكن بعضا من هذه المعاناة ينبع من استجابته الحادة إلى الأوضاع الاجتماعية التى كانت قد أخذت فى تشكيل حياة الملايين من الناس. وقد أدهش روسو معاصريه عندما أعلن أن المجتمع الأوروبى "على شفا هاوية"، على حافة أكثر الثورات تمردا وتفجرا. ولقد عانى الحياة اليومية فى هذا المجتمع – خصوصا فى باريس، عاصمته – بوصفها دوامة، إعصارا اجتماعيا. وأنىَّ يمكن لامرئ أن يتحرك ويعيش فى إعصار؟

إن العاشق الشاب ، سان برو، فى رواية روسو الرومانسية إلويز الجديدة، يتحرك حركة استكشافية، هى حركة النموذج الأصلى لملايين الشباب فى القرون اللاحقة. ويكتب إلى حبيبته چولى من أعماق الإعصار

الاجتماعى، محاولا أن ينقلَ إليها دهشته ورعبه، فسان برو يعانى حياة المدينة الكبيرة بوصفها "تصادما دائما بين جماعات وعصابات، تدفقا دائما متكررا من الأهواء والآراء المتصارعة.. حيث كل واحد يناقض نفسه باستمرار " و "كل شيء عبث، ولكن لا شيء يثير الدهشة، فالكل معتاد على كل شيء"، إنه عالم "ليس للطيب والخبيث والجميل والقبيح والحقيقة والفضيلة فيه سوى وجود محلى محدود فحسب". وتعرض وفرة من التجارب الجديدة نفسها، ولكن على من يريد أن يتمتع بها "أن يكون أكثر مرونة من ألسبيادس، مستعدا لأن يغير مبادئه حسب مقامات المستمعين، ليكيف نفسه مع كل خطوة". ويقول سان برو بعد أشهر قليلة فى هذا المناخ:

> لقد بدأت أشعر بسكرة أن هذه الحياة الهائجة، الصاخبة تغمسك فيها. وأخذ الدوار يصيبنى مع هذه الوفرة من الموضوعات التى تعبر أمام عينى. ولاشيء ينجذب إليه قلبى من بين كل الأشياء التى تدهشنى، ومع ذلك فكل هذه الأشياء تقلق مشاعرى، فأنسى من أكون ومن أنتمى إليه.

وهو يعيد تأكيد التزامه بحبه الأول، ومع ذلك فإنه - حتى وهو يقول ذلك - يظل خائفا: "لا أعرف فى يومى من أحبه فى غدى". ويتطلع،

فى بأس، إلى شىء صلب يتمسك به، ولكن:"لا أرى سوى أشباح تصفع عينى، وتختفى بمجرد أن أحاول الإمساك بها". هذا المناخ - من الهياج والقلق، ومن الدوار والثمل الروحى، ومن اتساع التجارب الممكنة ودمار الحدود الأخلاقية والروابط الشخصية، ومن تضخم الذات وجنونها، ومن الأشباح فى الشارع والروح - هو المناخ الذى تولّدت فيه الحساسية الحديثة.

وإذا مضينا قدما لمائة عام أو يزيد وحاولنا تحديد الإيقاعات والأجراس المميزة لحداثة القرن التاسع عشر، فإن أول شىء نلاحظه هو المشهد الطبيعى الجديد، والمتميز، والنشط، الذى تقع فيه التجربة الحديثة. إنه مشهد من المحركات البخارية والمصانع الآلية والسكك الحديدية والمناطق الصناعية الهائلة الجديدة، ومن المدن المزدحمة التى تنمو بين عشية وضحاها، بنتائج إنسانية مخيفة فى الغالب، ومن الصحف اليومية والاتصالات البرقية والهاتفية، وغيرها من وسائل الاتصال العام التى تصل بين مدى لايكف عن الاتساع، ومن الدول القومية القوية المتزايدة، وتجمعات رأس المال المتعددة الجنسيات، ومن الحركات الاجتماعية الضخمة التى تكافح أنماط التحديث الهابطة من أعلى بأنماط تحديثها الخاص النابعة من داخلها، ومن سوق عالمى لا

يكف عن الاتساع ليشمل الجميع قادرا على تحقيق نمو مذهل، وعلى أن يروع بالخراب والدمار، وقادرا على كل شيء ما عدا الثبات والاستقرار . ولقد هاجم الحداثيون العظام للقرن التاسع هذا المناخ فى حماسة، وجاهدوا لتمزيقه أو تفجيره من داخله، ومع ذلك فإنهم جميعا كانوا على معرفة كاملة به، واعين بإمكاناته، إيجابيين حتى فى رفضهم الجذرى، مرحين وساخرين حتى فى أشد لحظاتهم جذرية وعمقا.

ويمكن أن نشعر بتعقد نزعة الحداثة وثرائها فى القرن التاسع عشر، وبألوان الوحدة التى تنسرب فى تباين هذه النزعة، إذا استمعنا فى إيجاز إلى اثنين من أهم الأصوات تميزا، نتيشه الذى ينظر إليه عادة بوصفه المصدر الأولى للعديد من نزعات الحداثة فى عصرنا، وماركس الذى لا يرتبط عادة بأى نزعة من نزعات الحداثة.

وها هو ماركس، يتحدث فى لغة إنجليزية تعوزها رشاقة العبارة لكن لا تعوزها القوة، فى لندن عام ١٨٥٦. ويبدأ حديثه بقوله: "إن ما يسمى بثورات ١٨٤٨ لم تكن سوى أحداث فقيرة، مزق وشقوق صغيرة فى القشرة الجافة للمجتمع الأوروبى، غير أنها تنبئ بالهاوية تحت السطح الذى يبدو صلبا، وتنم عن محيطات المادة السائلة، التى لا تحتاج إلا إلى أن تتمدد لتفجر قارات الصخرة الصلبة إلى شظايا". إن

الطبقات الحاكمة فى الخمسينيات الرجعية من القرن التاسع عشر تخبر العالم أن كل شىء راسخ مرة ثانية، ولكن من الواضح أن هذه الطبقات نفسها لا تؤمن بذلك، فى الحقيقة، فيما يقول ماركس، فإن "المناخ الذى نعيش فيه يثقل كاهل المرء بقوة٢٠,٠٠٠ رطل، ولكن هل تشعر بذلك؟". وأحد أشد أهداف ماركس إلحاحا هو أن يجعل الناس "تشعر بذلك"، وهذا هو السبب فى تعبيره عن أفكاره بصور بالغة الحدة والإسراف - الهاوية، الزلازل، الانفجارات البركانية، قوة الجاذبية الماحقة - صور ستظل أصداؤها تتردد فى الفن والفكر الحداثيين لقرننا. ويمضى ماركس قائلا:"هناك حقيقة عظيمة تميز قرننا التاسع عشر، حقيقة لا يجرؤ حزب على إنكارها". هذه الحقيقة الأساسية للحياة الحديثة، كما جرّبها ماركس، هى أن هذه الحياة متناقضة فى أساسها:

> فمن ناحية، بزغت قوى صناعية وعلمية فى الحياة لم تتوقعها حقبة من حقب التاريخ الإنسانى. ومن ناحية أخرى، توجد أعراض للانهيار، تجاوز الأشياء المرعبة التى حدثت فى نهاية الإمبراطورية الرومانية. وفى أيامنا، يبدو كل شىء حاملا نقيضه. فالميكنة المزودة بقوة رائعة لاختصار العمل الإنسانى وإغنائه، نشاهد إفقارها وإنهاكها. والمصادر الفتية للثروة تتحول إلى مصادر للعوز،

بواسطة رقية غريبة، وتبدو انتصارات الفن كما لو كانت مشتراة بضياع الشخصية. وبالمعدل نفسه الذى يسيطر به النوع الإنسانى على الطبيعة، يبدو الإنسان عبدا لغيره من البشر، أو عبدا لعاره الخاص. وحتى الضوء الخالص للعلم يبدو غير قادر على أن يشع إلا فى الخلفية المظلمة من الجهالة. ويبدو كل اختراعنا وتقدمنا كما لو كان يؤدى إلى قصر الحياة العقلية على القوى المادية وتشويه الحياة الإنسانية بتحويلها إلى قوة مادية.

هذه الألوان من البؤس والأحاجى تصيب العديد من المحدثين باليأس. قد "يتخلص البعض من الفنون الحديثة، لكى يتخلص من الصراعات الحديثة، ويحاول الآخرون الموازنة بين التقدم فى الصناعة والتراجع فى السياسة صوب نزعة العبودية الجديدة الجديدة أو الاستبدادية الجديدة". ولكن ماركس يدعو إلى إيمان حداثى فيما يشبه الصيغة: "من ناحيتنا، فنحن لانخطئ الروح الخبيث الذى يواصل إظهار كل هذه التناقضات. ونعلم أن القوى الفتية الجديدة للمجتمع لكى تتقن عملها... لا تحتاج سوى أن يسوسها رجال فتيون هم العمال، الاختراع الخاص بزمننا الحديث، مثلهم مثل الميكنة نفسها ". هذه الطبقة من "الرجال الجدد" الرجال المحدثين تماما، قادرة على حل تناقضات

الحداثة، والتغلب على الضغوط الماحقة، والزلازل، والرقى الغريبة، والمهاوى الاجتماعية والشخصية التى يضطر المحدثون - رجالا ونساء - على الحياة فى غمارها. و ما إن ينتهى ماركس من قول ذلك حتى ينقلب فجأة، فرحا، يصل رؤيته للمستقبل بالماضى، بالمأثورات الشعبية الإنجليزية، بشكسبير فى العلامات التى تربك الطبقة الوسطى، والأرستقراطية، وأنبياء التراجع البائسين، تميز صديقنا الشجاع روبين جود فيلو، الخلد القديم الذى يمكنه أن يعمل تحت الأرض بسرعة، هذا الرائد المهم، الثورة:

> إن البرجوازية لايمكن أن توجد دون تثوير دائم لأدوات الإنتاج، وعلاقات الإنتاج، وكل علاقات المجتمع.. والتثوير الدائم للإنتاج، والإزعاج المتصل لكل العلاقات الاجتماعية، وعدم اليقين الدائم والإثارة، تميز الحقبة البرجوازية عن الحقب السابقة.

إن هذه الرؤية، على الأرجح، هى الرؤية المحددة للمناخ الحديث، هذا المناخ الذى أحدث وفرة مذهلة من حركات الحداثة، من زمن ماركس إلى زماننا. هذه الرؤية تتكشف على النحو التالى:

> كل العلاقات الثابتة المتحجرة بذيولها من الأهواء والآراء القديمة الموقرة يتم اكتساحها. كل العلاقات الجديدة

المتشكلة تغدو عتيقة من قبل أن تتحجر، كل ما هو صلب يذوب فى الهواء. كل ما هو مقدس يتم انتهاكه. ويدفع البشر فى النهاية إلى مواجهة.. الأوضاع الفعلية لحياتهم وعلاقاتهم بغيرهم من الناس.

هكذا، تنقلب الحركة الجدلية للحداثة على محركيها الأوائل، من البرجوازية، على نحو يثير السخرية. ولكن هذه الحركة قد لا تتوقف عند هذا الحد، فالحركات الحديثة تقع كلها فى شرك هذا الجو، فى النهاية، بما فى ذلك ماركس نفسه. ولنفترض أن الأشكال البرجوازية تنحلّ، وأن الحركة الشيوعية تصل إلى مركز القوة، فما الذى يمنع هذا الشكل الاجتماعى الجديد من أن يلقى المصير نفسه للأشكال السابقة عليه، ويذوب متساقطًا فى الهواء الحديث؟ لقد فهم ماركس هذا السؤال واقترح بعض الإجابات التى سوف أستكشفها لاحقا، ولكن إحدى الفضائل المميزة لنزعة الحداثة أنها تترك أصداء أسئلتها مترددة فى الهواء لفترات طويلة، بعد أن يكون السائلون أنفسهم والإجابات قد غادروا المشهد.

وإذا تحركنا ربع قرن إلى الأمام، إلى نيتشه فى الثمانينيات من القرن التاسع عشر، وجدنا أهواء وولاءات وآمالا مختلفة جدا، ومع ذلك

نجد صوتا مشابها إلى حد مدهش وشعورا بالحياة الحديثة، فقد كان نيتشه – مثل ماركس– يرى أن تيارات التاريخ الحديث جدلية وقائمة على التضاد، على نحو انتهى بالمثل المسيحية لتكامل الروح وإرادة الحقيقة إلى تفجير المسيحية ذاتها. وكان من نتيجة ذلك الأحداث الصادمة التى أطلق عليها نيتشه "موت الإله" و" حلول العدمية". ووجد العقل الحديث نفسه وسط غياب عظيم وفراغ من القيم، ولكن بوفرة لافتة من الإمكانات فى الوقت نفسه. وهنا، نجد ما وجدناه عند ماركس موجودا فى ما كتبه نيتشه عن "ما وراء الخير والشر" ١٨٨٢، نجد عالما كل شيء فيه يحمل نقيضه:

> كل نقاط التحول فى التاريخ تظهر متراكبة ومتشابكة مع غيرها فى الغالب، نمو واندفاع رائع، متعدد الأبعاد، يشبه نمو الدغل وعراكه، نوع من السرعة الاستوائية فى مزاحمة التقدم، إبادة هائلة ودمار ذاتى بفضل النزعات الفردية التى تعارض كل منها الأخرى، منفجرة، متعاركة مع غيرها فى سبيل الشمس والضوء، غير قادرة على أن تقف عند أى حد، أى مراجعة، أى اعتبار داخل الأخلاق المتاحة.. لا شيء سوى "لماذات" جديدة، ولا مكان لأى

صيغ مشاعية، ولاء جديد لانعدام الفهم واللا احترام المتبادل. انهيار، إثم، أكثر الرغبات سموا تترابط على نحو شنيع، عبقرية النوع تتفجر فوق قرون الخير والشر. تزامن مقدور بين الربيع والخريف.. مرة أخرى هناك خطر، هو منبع الأخلاق – خطر عظيم – ولكنه يقع هذه المرة في غير محله، على الفرد، على الأقرب والأعز، على الشارع، على طفل المرء، على قلبه، على أعمق المواضع وأكثرها سرية للرغبة والإرادة.

فى أوقات مثل هذه، "يجرؤ الفرد على أن يتفرد بنفسه". ولكن هذا الفرد الجسور إلى حد التهور يحتاج، من ناحية أخرى، إلىً «مجموعة القوانين الخاصة به، يحتاج إلى مهاراته وخدعه الخاصة للحفاظ على الذات والإعلاء منها، وإيقاظها وتحريرها"، والإمكانات عظيمة ومنذرة بالشؤم فى وقت واحد. و "يمكن لغرائزنا، الآن، أن تستعرض كل ألوان الاتجاهات، فنحن لسنا سوى نوع من الهيولى". وإحساس الرجل المحدث بنفسه وتاريخه "يرقى فعلا إلى درجة الموهبة القادرة على كل شيء، فثم ذوق ولسان لكل شيء". وتتفتح العديد من الطرق من هذه النقطة. أما كيف يجد الرجال والنساء المحدثون المصادر التي يواجهون

بها كل شيء فإن نيتشه يلاحظ أن هناك الكثير، حولنا، من أمثال "ليتل چاك هورنرز" ممن يواجهون هيولى الحياة الحديثة بمحاولة أن لا يعيشوا على الإطلاق، فأن يصبح المرء مغمورا هو الخلق الأوحد الذى له معنى عند هؤلاء.

ويلقى نمط آخر من المحدثين بنفسه فى المحاكيات الساخرة للماضى:"إنه يحتاج إلى التاريخ لأنه الخزانة التى تحفظ فيها كل الأزياء. ويلاحظ أن لا زىَّ يناسبه فعلا" - لا البدائى، ولا الكلاسيكى، ولا الوسيط، ولا الشرقى - و "من ثم يظل يحاول ويحاول"، غير قادر على تقبل حقيقة أن الرجل الحديث «لا يمكن أن يبدو أنيق الهندام بالفعل»، لأنه ما من دور اجتماعى فى الأزمنة الحديثة يمكن أن يلائمه كل الملاءمة. وموقف نيتشه الخاص من مخاطرة الحداثة هو احتضانها كلها فى حبور: "نحن المحدثين، نحن أنصاف البرابرة لا نكون فى قلب نعمائنا إلا حين نعيش الخطر، فالمثير الوحيد الذى يدغدغنا هو ما لا حصر له أو حد"، ومع ذلك فإن نيتشه ليس مستعدا لأن يعيش وسط الخطر إلى الأبد. إنه يؤكد تأكيدا حارا - مثل ماركس - إيمانه بنوع جديد من الإنسان "إنسان الغد ومابعد الغد" الذى- "فى وقفته المعارضة ليومه"- يمتلك الشجاعة والخيال لكى "يخلق قيما جديدة" يحتاج إليها الرجال

والنساء المحدثون، ليشقّوا طريقهم عبر المخاطر اللانهائية التي يعيشون فيها.

إن ما هو مميز ولافت في الصوت الذي يشترك فيه ماركس ونيتشه ليس الوقع اللاهث للصوت فحسب، ولا طاقته المفعمة بالحياة، ولا ثراءه التخيلي، بل تحولاته السريعة العنيفة في النغمة والمقام، واستعداده لأن ينقلب على نفسه، وأن يسائل وينفي كل ما قال، وأن يحول نفسه إلى مجال عظيم من الأصوات المتآلفة أو المتنافرة، وأن يتمدد وراء قدراته إلى مدى لا حد لاتساعه، وأن يدرك و يعبّر عن عالم "كل شيء [فيه] محمل بنقيضه" و"كل ما هو صلب يذوب في الهواء". هذا الصوت تتجاوب أصداؤه، باكتشاف الذات والسخرية من الذات وشكلها في آن. إنه صوت يعرف الألم والخوف، غير أنه يؤمن بقدراته على أن يتجاوزهما، فالخطر الهائل في كل مكان، ويمكن أن ينطلق في أية لحظة، ولكن حتى أعمق الجروح لايمكن أن يوقف تدفق هذا الصوت وفيضان طاقته. إنه ساخر ومتناقض، ومتعدد وجدلي، يدين الحياة الحديثة باسم القيم التي خلقتها الحداثة نفسها، آملا - ضد الأمل في الغالب - أن تشفي حداثات الغد وما بعد الغد الجراح التي تئود رجال ونساء اليوم المحدثين. وكل الحداثيين العظام للقرن التاسع عشر من الشخصيات المختلفة اختلاف ماركس، وكيركجور، وويتمان، وإبسن،

وبودليـر، ومـيلڤل، وكـارلايل، وسـتـيـرنر، ورامـبـو، وسـتـرندبرج، ودستيوڤسكى، وعديد غيرهـم- يتحدثون بهذه الإيقاعات وفى هـذا المجال.

ما الذى حل بنزعة حداثة القرن التاسع عشر فى القرن العشرين؟ لقد نمت الحداثة وتجاوزت أقصى آمالها بمعنى ما، فقد أنتج هذا القرن الذى نعيش فيه وفرة هائلة من الأعمال والأفكار على أرقى مستوى، فى الرسم والنحت، والشعر والرواية، والمسرح والرقص، والمعمار والتصميم، والأنظمة الكاملة من وسائل الاتصال الألكترونية، والمجالات المتسعة من الحقول العلمية التى لم تكن قد وجدت فى القرن الماضى. ومن الممكن أن يكون القرن العشرون أكثر القرون الخلاّقة سطوعا فى تاريخ العالم، على الأقل لأن طاقاته الإبداعية انفجرت فى كل جزء من أجزاء العالم. إن تألّق وعمق النزعة الحداثية الحية - التى تحيا فى أعمال جونتر جراس، وجارثيا ماركيز، وفيونتيه، وكننجهام، وتيفلسون، ودى سوڤيرو، وكنزوتانج، وفاسبندر، وهرزوج، وسيمبين، وروبرت نيلسون، وفيليب جلاس، وريتشارد فورمان، وتوالا ثارب، وماكسين هونج كنجستون، وعديد غيرهم ممن يحيطون بنا - تمنحنا الكثير مما نفخر به، فى عالم يظل فيه الكثير مما نخجل منه ونخشاه. ومع ذلك ، يبدو لى أننا لا نعرف كيف نستغل نزعة الحداثة الخاصة بنا، فقد أضعنا الصلة أو كسرناها بين ثقافتنا وحياتنا. لقد تخيل چاكسون بولوك رسومه البارزة

بوصفها غابات يمكن أن يضل فيها المشاهدون، «وبالطبع» يجدون أنفسهم فيها، ولكننا فقدنا فنّ وضع أنفسنا في الصورة في الأغلب، فن تعرف أنفسنا، بوصفنا مسهمين وأبطالا في فن زماننا وفكره. لقد شجع قرننا فنا حديثا مذهلا، ولكن يبدو أننا نسينا كيف نسيطر على الحياة الحديثة التي ينبع منها هذا الفن. وقد نما الفكر الحديث منذ ماركس ونيتشه، وتقدم بطرائق عدة، ولكن يبدو أن فكرنا الخاص بالحداثة قد أصابه الوخم والتراجع.

وإذا أرهفنا السمع إلى كتاب القرن العشرين ومفكّري الحداثة فيه، وقارنّا بينهم وكتاب القرن الماضي، نجد تسطحا جذريا في المنظور، وتقلصا في المجال الخيالي. لقد كان مفكرونا في القرن التاسع عشر متحمسين للحياة الحديثة وأعداء لها في آن، مصارعين بلا كلل تناقضاتها والتباساتها، وكان ما ينطوون عليه من سخرية وتوتر مصدرا أساسيا لقوتهم الخلاقة، أما خلفهم في القرن العشرين فقد جنحوا إلى الاستقطابات الجامدة والشموليات السطحية، وإما أن تحتضن الحداثة بحماسة ساذجة عمياء وإما أن تدان في تعال أولمبي جديد واحتقار. وفي الحالين ينظر إليها بوصفها نصبا منغلقا لا يمكن أن يشكله الرجال المحدثون أو يغيروه. وتحل محل الرؤى المنفتحة على الحياة الحديثة رؤى منغلقة تقوم على القطيعة والتعميم.

ولقد حدثت الاستقطابات الأساسية في بداية قرننا نفسها، حيث نجد المستقبليين الإيطاليين، الأنصار المشتعلين حماسة للحداثة فى السنوات السابقة على الحرب العالمية الأولى: "أيها الرفاق، نبلغكم الآن أن التقدم المنتصر للعلم يحتم تغير الإنسانية، هذا التغير يحفر هاوية بين العبيد الخانعين للتقاليد وبيننا نحن المحدثين الأحرار الواثقين بالبهاء السنى لمستقبلنا". وليس هناك غموض فى هذا الكلام. إن "التقاليد"- وكل تقاليد العالم ملقاة معا - تساوى ببساطة العبودية الخانعة، أما الحداثة فتساوى الحرية، وليس ثم مهادنة. "التقطوا فئوسكم ومعاولكم ومطارقكم، وحطِّموا، حطموا المدن المبجلة، بلا رحمة! هيا! أضرموا النار فى أرفف المكتبة! اقلبوا القنوات لتغرق المتاحف! ودعوهم يأتون، مضرمى النار الفرحين، بأصابعهم المسفوعة! هاهم! هاهم!". ولقد كان يمكن لماركس ونيتشه أن يفرحا، أيضا، بالتدمير الحديث للأبنية التقليدية، ولكنهما كانا يعرفان الثمن الإنسانى لهذا التقدم، ويدركان أن الحداثة أمامها طريق طويل قبل أن تندمل جراحها.

سنغنى للحشود العظيمة التى يثيرها العمل، واللذة،
والشغب، سنغنى لتيارات المد الثورى المتعددة الألوان
والأصوات فى العواصم الحديثة، سنغنى للتوهج الليلى،

لدور الصناعة وأحواض السفن المتألقة بأقمار كهربائية متقدة، لمحطات السكك الحديدية الشرهة التى تلتهم أفاعى الدخان المجنحة، للمصانع التى تصلها بالسحب خطوط دخانها الملتوية؛ للجسور التى تعتلى الأنهار كعمالقة الرياضيين ، تبرق فى الشمس بلمعان السكاكين، للبواخر الجسورة.. للقطارات الضخمة .. للضوء الصقيل للطائرات[إلخ..إلخ].

بعد سبعين سنة، يمكن أن نظل شاعرين بالإثارة التى يبعثها النشاط والحماسة الفتيان للمستقبليين ورغبتهم فى أن يمزجوا طاقاتهم بالتكنولوچيا الحديثة ويخلقوا العالم من جديد. ولكن الكثير قد سقط من هذا العالم الجديد. ويمكن أن نرى ذلك حتى فى الاستعارة الرائعة:"تيارات المد الثورى المتعددة الألوان والأصوات". فالمرء يحتاج إلى اتساع حقيقى فى الحساسية الإنسانية ليكون قادرا على معايشة الجيشان السياسى بطريقة جمالية (فى الموسيقى والرسم). و من ناحية أخرى، ماذا جرى لكل البشر الذين اندفعوا مع تيارات هذا المد؟ إن تجربتهم لامكان لها فى لوحة المستقبليين، ويبدو أن بعضا من أهم أنواع المشاعر الإنسانية قد مات ، حتى عندما بدأت الماكينات فى الحياة، فنحن، بالتأكيد، كما فى الكتابة المستقبلية اللاحقة، " نتطلع إلى خلق

لنمط غير إنسانى، يتم القضاء فيه على المعاناة الأخلاقية، وطيبة القلب، والعاطفة، والحب؛ هذه السموم الآكلة للطاقة الحيوية، الفاصلة لكهربائنا الجسدية القوية". ولقد ألقى المستقبليون الشباب بأنفسهم فى حماسة متقدة، على هذه النغمة، فيما أسموه "الحرب، العافية الوحيدة للعالم" عام ١٩١٤. وخلال عامين، فإن اثنين من أكثرهم قدرة على الخلق -- الرسام النحات أومبرتو بوتشيونى وأنطونيو سانت إليا- قتلتهما الماكينات التى أحباها. وعاشت بقية المستقبليين لتصبح أدوات ثقافية، فى طواحين موسولينى، تسحقهم اليد الميتة للمستقبل.

لقد وصل المستقبليون بالاحتفاء بالتكنولوچيا الحديثة إلى المدى البشع والدمار الذاتى الذى يضمن عدم تكرار إسرافهم إلى الأبد، ولكن حبهم الساذج للماكينات، ممتزجا بتباعدهم المطلق عن الناس يتجلى مرة أخرى فى طرز أقل غرابة وأطول عمرا، نجد ذلك فى نزعة الحداثة بعد الحرب العالمية الأولى فى الأشكال المصقولة من "جمالية الآلة" والرعويات التكنوقراطية لمعهد الباوهاوس **Bauhous** [الذى أنشئ عام ١٩١٩ بهدف المزاوجة بين الفن والتكنولوچيا] وأعمال [المعمارى] جروبيوس، وميس فان در رو، ولوكوربوزييه، وليجير، والباليه الميكانيكى. ونجده مرة أخرى، بعد حرب عالمية أخرى، فى الرابسوديات التكنولوچية التى قدمها بكمنستر فوللر، ومارشال ماكلوهان، وعند ألفن توفلر فى

صدمة مستقبل "، وحيث نجد في كتاب ماكلوهان "فهم وسائل الاتصال" المنشور عام ١٩٦٤:

> الكمبيوتر، باختصار، يبشر بعيد للتكنولوجيا أشبه بعيد الحصاد عند اليهود، على مستوى الفهم العالمي والوحدة، ويبدو أن الخطوة المنطقية التالية هي .. تجاوز اللغات من أجل وعي كوني عام.. ويمكن أن يكون وضع "انعدام الوزن" الذي ذهب البيولوچيون إلى أنه يبشر بخلود فيزيائي موازٍ لوضع اللاكلام الذي يمنح أبدية التناغم والسلام على المستوى الجمعي.

هذا الطراز من نزعة الحداثة يبطّن نماذج التحديث التي طورها علماء الاجتماع الأمريكيون بعد الحرب العالمية وهم يعملون في ظل دعم الحكومات والمؤسسات في الغالب، ليصدّروها إلى العالم الثالث. هنا على سبيل المثال، نسمع ترنيمة للمصنع الحديث ، لواحد من دارسي علم النفس الاجتماعي هو أليكس إنكلز:

> المصنع الذي توجهه الإدارة وسياسات العاملين الحديثة سوف يقدم لعماله مثالا على السلوك العقلاني، والتوازن العاطفي والاتصال المفتوح واحترام الآراء والمشاعر

وكرامة العامل مما يمكن أن يكون مثالا قويا لمبادئ الحياة الحديثة وممارساتها.

قد يشعر المستقبليون بالأسى للنبرة الهادئة لهذا النثر، ولكن ستبهجهم، بالقطع رؤية المصنع بوصفه كائنا إنسانيا مثاليا، على الرجال والنساء أن يتخذوا منه نموذجا في حياتهم . وعنوان مقالة إنكلز "تحديث الإنسان" ومقصود بها إظهار أهمية الرغبة الإنسانية والمبادرة فى الحياة الحديثة. ولكن مشكلة المقالة، ومشكلة كل نزعات الحداثة داخل التقاليد المستقبلية، هى أنها - مع كل الآلات العبقرية والأنظمة الميكانيكية التى تؤدى كل الأدوار الرئيسية، كالمصنع الذى هو موضوع الاقتباس السابق- لا تبقى للإنسان الحديث شيئا يفعله، سوى أن يصبح وصلة فى الآلة.

وإذا مضينا إلى القطب المقابل من فكر القرن العشرين الذى يقول "لا" فى حسم للحياة الحديثة ، نجد على نحو مذهل رؤية مشابهة لما تكون عليه الحياة، ففى ذروة كتاب ماكس ڤيبر "الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية" المكتوب عام ١٩٠٤ نجده ينظر إلى "الكون الجبار للنظام الاقتصادى الحديث" بوصفه "قفصا حديديا". هذا النظام المتصلب والرأسمالى والتشريعى والبيروقراطى "يحدد حياة كل الأفراد

الذين يولدون داخل هذه الآلية... بقوة لا تقهر" إنه يقوم بتحديد قدر الإنسان "إلى آخر طن يحترق من الفحم".

لقد فهم ماركس، ونيتشه، وتوكفيل، وكارلايل، وميل، وكيركجور – وكل نقاد القرن التاسع عشر العظام قد فهموا كذلك – السُّبل التى تحدد بها التكنولوچيا الحديثة والتنظيمات الاجتماعية مصير الإنسان. ولكنهم آمنوا جميعا بقدرة الأفراد المحدثين على فهم هذا المصير ومحاربته بمجرد فهمه . ولذلك، فإنهم كانوا يتخيلون مستقبلا منفتحا، حتى وهم فى قلب حاضر بائس. أما نقاد حداثة القرن العشرين فإنهم يفتقدون كل الافتقاد، فى الغالب ، هذا الاتحاد الوجدانى مع أقرانهم من الرجال والنساء المحدثين، والإيمان بهم؛ فالبشر المعاصرون لماكس ڤيبر ليسوا سوى "متخصصين دون روح، حسيين دون قلب، باطل من يتوهم أنهم حققوا مستوى من التقدم لم يحققه النوع الإنسانى من قبل".. هكذا لايصبح المجتمع الحديث قفصا فحسب، بل يتشكل كل الناس فيه بقضبانه؛ فنحن نبدأ دون روح، دون قلب، دون هوية جنسية أو شخصية– وقد نقول دون وجود فى الأغلب؛ وهنا، يختفى الرجل الحديث، كما فى الأشكال المستقبلية والرعوية التقنية من نزعة الحداثة، يختفى من حيث هو ذات، ومن حيث هو كائن حى قادر على الاستجابة للعالم والحكم عليه والفعل فيه. ومما يبعث على السخرية أن نقّاد "القفص

الحديدى" للقرن العشرين يتبنون منظور المحافظين على القفص، فما دام الذين داخل القفص فارغين من الحرية الداخلية أو الكرامة فإن القفص ليس سجنا، إنه يزود سلالة الباطل بالخواء الذى يحتاجون إليه ويريدونه فحسب.

وإذا لم يكن لدى ماكس ڤيبر إيمان بالناس، فإن إيمانه بالطبقات الحاكمة أقل، سواء أكانت أرستقراطية أم بورجوازية أم بيروقراطية أم ثورية. ومن ثم، فإن موقفه السياسى - على الأقل فى السنوات الأخيرة من حياته - ظل موقفا ليبراليا متحصنا دائما . ولكن عندما ينفصل تعالى ڤيبر واحتقاره للرجال والنساء المحدثين عن نزعة الشك عنده والبصيرة النقدية تكون النتيجة سياسة أكثر يمينية من اليمين الذى يمثله ڤيبر. والعديد من مفكرى القرن العشرين ينظرون إلى الأشياء من هذا المنظور؛ فالكتل المتدافعة التى تضغط علينا فى الشارع والدولة، لاحساسية عندها أو روحانية أو كرامة كتلك التى عندنا. وإذن ، أليس من العبث أن "كتل البشر" هذه (أو الرجال الجوف) لا تمتلك حق حكم نفسها فحسب، بل تمتلك القوة على أن تحكمنا، من خلال الأغلبية التى تمثلها؟ ونرى منظور ڤيبر الأولبى الجديد يتم تبنيه، مشوها ومضخما فى أفكار أورتيجا إى. جاسيت، وشبنجلر، وت. س إليوت، وآلان تيت، يتبناه الدهاقنة المحدثون والأرستقراطيون المدعون لليمين فى القرن العشرين.

وما يثير الدهشة أكثر، والانزعاج، هو المدى الذى ازدهر به هذا المنظور بين دعاة ديمقراطية المشاركة من اليسار الجديد القريب العهد. ولكن هذا ما حدث على الأقل لبعض الوقت ، فى نهاية الستينيات، عندما أصبح كتاب "الإنسان ذو البعد الواحد" لهربرت ماركيوز الصيغة المهيمنة فى الفكر النقدى . و أصبح كل من ماركس وفرويد عتيقا حسب هذه الصيغة؛ إذ لم تقض دولة "الإدارة الشاملة" على الصراعات الطبقية والاجتماعية فحسب، بل على الصراعات والتعارضات النفسية، فالجماهير معدومة "الأنا"، معدومة "الهو"، أرواحها خالية من التوتر الداخلى والنزعة الحيوية: أفكارها، حاجاتها، حتى أحلامها "ليست ملكا لها"، وخياتها الداخلية "مدارة تماما" بغيرها، فهى مبرمجة لإنتاج الرغبات التى يمكن أن يشبعها النظام الاجتماعى فحسب. هذه الجماهير" تتعرف نفسها فى بضائعها، وتجد نفسها فى سياراتها وفى أجهزة التسجيل (الهاى فاى) و فى المنازل ذات المستويات المنقسمة، وفى أجهزة المطبخ".

وقد أصبح ذلك لازمة القرن العشرين المألوفة، الآن، يشترك فيها أولئك الذين يحبون العالم الحديث والذين يكرهونه، فالحداثة تتأسس بآلاتها التى يتحول بها الرجال والنساء إلى مجرد مستنسخات آلية. ولكن تلك صورة زائفة من التقاليد الحديثة للقرن التاسع عشر، التقاليد النقدية لهيجل وماركس ، التى يزعم ماركيوز أنه يدور فى فلكها . إن

استحضار هذين المفكرّيْن، فى الوقت الذى ترفض فيه رؤيتهما للتاريخ، من حيث هو نشاط قلق وتناقض نشط ومعركة جدلية وتقدم، لا يبقى على شىء منهما سوى اسميهما. وفى الوقت نفسه ، فإنه حتى عندما كان الراديكاليون الشبان يناضلون فى الستينيات ، من أجل التغييرات التى تمكّن الناس حولهم من السيطرة على حياتهم، كانت صيغة "البعد الواحد" تزعم أنه ما من تغير ممكن ، وأن هؤلاء البشر لم يكونوا أحياء حقا. وينفتح سبيلان من هذه النقطة، أولهما البحث عن طليعة كانت "خارج" المجتمع الحديث تمامًا:"طبقة المنبوذين واللامنتمين المستغلين والمضطهدين من الأجناس والألوان الأخرى العاطلين وغير المسموح لهم بالعمل". هذه الجماعات، سواء فى معازل الأقليات **ghettos** فى أمريكا وسجونها أو فى العالم الثالث، تصلح لأن تكون طليعة ثورية، لأن الحداثة لم تقبلْها قبلة الموت بعد. ولكن المؤكد أن مثل هذا البحث لا جدوى منه، لأنه ما من واحد فى العالم المعاصر "خارج" المجتمع أو يمكن أن يكون كذلك. ويبدو أن الشىء الوحيد الذى تبقى للراديكاليين الذين فهموا هذا الأمر، ومع ذلك تأثروا تأثرا عميقا بصيغة البعد الواحد، لم يكن سوى العبثية واليأس.

لقد خلق الجو المتقلب للستينيات كيانا كبيرا حيويا من الفكر والجدال حول المعنى الأساسي للحداثة. ويدور أكثر هذا الفكر حيوية

حول طبيعة نزعة الحداثة التى يمكن أن تنقسم، فى السيتنيات، إلى ثلاثة اتجاهات، على أساس من نظرة كل اتجاه منسحب، وآخر موجب، وثالث سالب. قد تبدو هذه القسمة فجة، ولكن الاتجاهات المعاصرة تنمو إلى أن تكون أكثر بساطة وفجاجة ، وأقل رهافة وجدلية من تلك التى كانت منذ قرن مضى.

وأول هذه الاتجاهات ذلك الذى يكدح للانسحاب من الحياة الحديثة. وكان أكثر دعاته أثرا رولان بارت فى الأدب وكليمنت جرينبرج فى الفنون البصرية. وقد ذهب جرينبرج إلى أن الاهتمام الوحيد المقبول للفن الحداثى هو الفن نفسه. أضف إلى ذلك أن البؤرة الصائبة الوحيدة للفنان فى أى شكل وأى نوع هى طبيعة هذا النوع وحدوده ، فالوسيط هو الرسالة. وهكذا، يغدو الموضوع الوحيد المسموح به للرسام المحدث، على سبيل المثال، هو انبساط سطح "القماش وما أشبه" الذى يقع عليه الرسم ، لأن "الانبساط وحده حق مقصور على الفن". ولم تكن نزعة الحداثة ، والأمر كذلك ، سوى بحث عن موضوع الفن الخالص الذى لايشير إلا إلى نفسه ولاشىء غير ذلك، فالعلاقة الصحيحة للفن الحديث بالحياة الاجتماعية الحديثة ليست علاقة على الإطلاق. ويضع رولان بارت هذا الغياب للحياة الاجتماعية فى ضوء إيجابى بل بطولى؛ فالكاتب

الحديث "يدير ظهره للمجتمع ويواجه عالم الموضوعات، دون أن يمر خلال أى شكل من أشكال التاريخ أو الحياة الاجتماعية". وتبدو نزعة الحداثة بمثابة محاولة عظمى لتحرير الفنانين من شوائب الحياة الحديثة وسخافتها. ولكن إذا كان العديد من الفنانين والكتاب - بل أكثر من ذلك نقاد الفن والأدب - يدينون لنزعة الحداثة هذه بتأسيس استقلال مواهبهم وكرامتها، فإنه لم يواصل طويلا مع هذه النزعة سوى قلة قليلة من الفنانين والكتاب المحدثين ، ذلك لأن أى فن بلا مشاعر شخصية وعلاقة اجتماعية محكوم عليه بالجدب والموت السريع. وليست الحرية التى تقدمها هذه النزعة سوى حرية القبر المتشكل بأجمل ما يكون والمنغلق تماما.

وهناك، بعد ذلك رؤية نزعة الحداثة ، من حيث هى ثورة دائمة لانهاية لها ضد شمولية الوجود الحديث. ولقد كانت هذه الرؤية "تقاليد تطيح بالتقاليد" (هارولد روزنبرج) و"ثقافة مناوئة" (ليونيل تريبنج) و"ثقافة نفى" (ريناتو بوجيولى). فالمقصود بالعمل الفنى الحديث "أن يزعجنا بعبثية عدوانية" (ليو ستاينبرج). إنه يسعى إلى الإطاحة العنيفة بكل قيمنا، ولايأبه كثيرا بإعادة بناء العوالم التى يدمرها. هذه الصورة حظيت بقوة وتصديق مع تقدم الستينيات واشتعال الجو السياسى،

فأصبحت نزعة الحداثة فى بعض الدوائر بمثابة كلمة الشفرة التى تطلق على كل القوى المتمردة . وواضح أن فى ذلك ما يخبرنا ببعض الحقيقة، ولكن ما يترك الكثير من الحقيقة. يترك الحب العظيم للبناء، القوة الحاسمة فى نزعة الحداثة منذ كارلايل وماركس إلى تاتلين وكالدر وفرانك لويدرايت ومارك دى سوفيرو، وروبرت سميتون. ويترك القوة الإيجابية المدعمة للحياة التى تتواشج دائما مع التمرد والهجوم عند أعظم الحداثيين: حيث البهجة الشهوية والجمال الطبيعي والرقة الإنسانية ، فى كتابات د.هـ. لورنس، محتجزة دائما فى عناق مميت مع الغضب العدمي واليأس، وحيث شخصيات الجرونيكا لبيكاسو تصارع لتبقى الحياة نفسها حية، حتى عندما تعانى سكرات الموت؛ وحيث الكورس الأخير فى "الحب الأسمي" لكولترين؛ وحيث إليوشا كارامازوف يقبّل الأرض ويعانقها وسط الفوضى والكرب ؛ وحيث موللى بلوم تصل بالأنموذج الأصلى من كتاب الحداثة إلى نهايته بقولها "نعم قلت نعم سأقول نعم".

وهناك مشكلة أخرى مع النظر إلى الحداثة بوصفها مصدر إزعاج، فهى نظرة تميل إلى تصور المجتمع الحديث كما لو كان مجتمعا يخلو فى ذاته من الإزعاج، وتتجاهل كل "ألوان الإزعاج المستمرة لكل

العلاقات الاجتماعية، وعدم اليقين الدائم والجيشان الذى ظل بمثابة حقائق إنسانية للحياة الحديثة طوال قرن من الزمان". ولقد وصف بعض الأساتذة المحافظون ما فعله طلابهم عندما تمردوا عام ١٩٦٨ فى جامعة كولومبيا بأنه "حداثة فى الشوارع"، وذلك على نحو يفترض أن هذه الشوارع كان يمكن أن تظل هادئة ومنظمة – فى منتصف مانهاتن، مع ذلك!– لو استطاعت الثقافة الحديثة إقصاء الطلاب عن هذه الشوارع وحجزهم فى قاعات الدراسة بالجامعات والمكتبات ومتاحف الفن الحديث. ولو كان هؤلاء الأساتذة قد تعلّموا درسهم الخاص لتذكروا أن أغلب نزعات الحداثة – بودلير، وبوتشيونى، وچويس، وماياكوڤسكى، وليجير، وآخرين – قد ازدهرت بالاضطراب الفعلى فى الشوارع الحديثة، وحولت ضوضاءها وتنافر أصواتها إلى جمال وحقيقة. وما يثير السخرية أن الصورة الراديكالية لنزعة الحداثة، بوصفها تدميرا خالصا، قد ساعدت على ازدهار الوهم الرجعى الجديد بوجود عالم نقى من التدمير الحداثى. وكتب دانيل بيل فى "التناقضات الثقافية للرأسمالية"، قائلا: "أصبحت نزعة الحداثة هى المغوى"، إن "الحركة الحديثة تمزق وحدة الثقافة"، و"تحطم الكونية (الكوزمولوجية) العقلانية التى تبطن نظرة العالم البرجوازى للعلاقة المنظمة بين المكان والزمان"، إلخ، إلخ. فقط ، لو أمكن طرد الثعبان الحداثى من الحديقة الحديثة، عندئذ يستقيم أمر

المكان والزمان والكون كله. ويمكن أن يعود، فيما يفترض، العصر الذهبى التقنى- الرعوى، ويرقد الرجال والآلات فى حبور أبدى.

وقد تم تطوير الرؤية الموجبة لنزعة الحداثة فى الستينيات، بواسطة مجموعة غير متجانسة من الكتاب، ضمت چون كيج، ولورنس ألواى، ومارشال ما كلهان ، وليلزلى فيدلر، وسوزان سونتاج، وريتشارد بورير، وروبرت ڤينتورى. وتتزامن هذه الرؤية تقريبا مع انبثاق الفن الجماهيرى Pop Art فى أوائل الستينيات. وتتمثل موضوعاتها السائدة فى أننا يجب "أن نصحو للحياة التى نحياها" (كيج) و "نعبر الحدود ونغلق الثغرات" (فيدلر). وكان ذلك يعنى، من ناحية تحطيم الأسوار ما بين "الفن" وغيره من الأنشطة الإنسانية، من مثل التسلية التجارية ، والتكنولوچيا الصناعية، والأزياء، والتصميم، والسياسة، ويشجع الكتاب والرسّامين والراقصين والمؤلفين الموسيقيين وصناع الأفلام، من ناحية أخرى، على تحطيم الحواجز بين تخصصاتهم، والعمل معا فى ألوان من الإنتاج والأداء المشترك ، لخلق فنون أكثر تركيبا وغنى.

ويرى مثل هؤلاء الحداثيين، الذين يطلقون على حركتهم اسم" ما بعد الحداثة" أحيانا، أن النزعات الحداثية التى تسعى وراء الشكل الخالص والتمرد الخالص هى نزعات بالغة الضيق والتزمت والاختزال للروح الحديث. وما يسعى إليه هؤلاء الحداثيون هو الانفتاح على التنوع

والغنى المتعدد للأشياء، على المواد والأفكار التى يولدها العالم الحديث بلا كلل. لقد تنسّموا الهواء النقى وبهجة الجو الثقافى الذى كان قد أصبح كئيبا، متصلبا، منغلقا، على نحو لا يحتمل، فى الخمسينيات. وأعادت حداثتهم الجماهيرية الحياة إلى انفتاح العالم وسخاء الرؤية اللذين يتمز بهما بعض الحداثيين العظام فى الماضى، من أمثال بودلير، وويتمان، وأبوللينير، وماياكوفسكى، وويليام كارلوس وليامز. ولكن إذا كانت هذه النزعة من الحداثة قد أنجزت ما يضاهى التعاطف الخيالى لهؤلاء العظام فإنها لم تتعلم، قط، استعادة لدغتهم النقدية. إذ عندما قبلت شخصية خلاقة مثل چون كيج دعم شاه إيران، وأنجزت مشاهد حداثية على بعد أميال قليلة حيث كان يتم تعذيب السجناء السياسيين وقتلهم ، فإن فشل الخيال الخلاق لا يقتصر على هذه الشخصية. إن مشكلة نزعة حداثة الجماهير أنها لم تطور منظورا نقديا، يمكن أن يوضح النقطة التى لابد عندها من توقف الانفتاح على العالم، والنقطة التى يحتاج عندها الفنان الحديث إلى أن يدرك ويعلن أن بعض قوى هذا العالم لابد من ذهابها.

إن كل نزعات الحداثة والنزعات المضادة للحداثة قد تصدعت تصدعًا خطيرا فى الستينيات ولكن وفرتها الخالصة، بالإضافة إلى حيويتها فى التعبير، ولدت لغة عامة، جوًا نابضا بالحياة، أفقا مشتركا

من التجربة والرغبة. وكانت كل هذه الرؤى للحداثة ومراجعاتها توجهات فاعلة صوب التاريخ، محاولات لوصل الحاضر العنيف بماض ومستقبل، من أجل مساعدة الرجال والنساء فى العالم المعاصر كله على أن يعرفوا هذا العالم . وإذا كانت المبادرات كلها قد فشلت، فإنها قد نبعت من اتساع الرؤية والخيال، ومن الرغبة في السيطرة على الحاضر. ولقد كان غياب هذه الرؤية السخية ومبادراتها هو الذى جعل السبعينيات عقدا كئيبا. فمن الناحية الفعلية، يبدو أنه ما من أحد، اليوم، يرغب فى إقامة الصلات الإنسانية التى تستلزمها أفكار الحداثة. ولذلك، فإن خطاب الحداثة والجدل حول معناها، الذى كان بالغ الحيوية فى العقد الماضى، قد توقف عن الوجود الفعلى فى هذا العقد.

وانغمس العديد من المثقفين والأدباء فى عالم البنيوية، وهو عالم مسح سؤال الحداثة من على الخارطة، ببساطة، إلى جانب كل الأسئلة الأخرى عن النفس والتاريخ. واحتضن آخرون صوفية "ما بعد الحداثة" التى تكدّ لترعى الجهالة بالتاريخ والثقافة الحديثة، وتتحدث كما لو كان كل الشعور الإنسانى والتعبير واللعب والنزعة الجنسية والمجموعة المتحدة قد اخترعت لتوها- بواسطة ممثلى ما بعد الحداثة - وكانت غير معروفة أو مدركة منذ أسبوع خلا. وفى الوقت نفسه، فإن علماء الاجتماع الذين أحرجهم الهجوم النقدى على نماذجهم التقنى- رعوية، هربوا من

مـهمـة بناء نموذج يمكن أن يكون أصـدق دلالة على الحيـاة الحديثـة، واسـتـبدلوا بذلك تقسـيم الحداثة إلى سلسلة من المكونات المنفـصلة- كالتصنيع، وبناء الدولة، والتعمير، وتطوير الأسواق، وتشكيل الصفوة- وقاوموا أية مـحاولة لإقامـة تكامل بين هـذه المكونات في وحدة كليـة. وقد حرّرهم ذلك من التعميمات المغالية والكليات الغامضة، ولكنه حررهم، بالمثل، من الفكر الذى ينغمس بحياتهم وأعمالهم ومكانهم فى التاريخ.

وإذا كان كسوف مشكلة الحداثة فى السبعينيات يعنى تدمير الشكل الحيوى للمكان العام، فإنه قد عجّل بتفكيك عالمنا إلى تجمعات لمادة خاصة، ومجموعات ذات اهتمامات روحية، تعيش فى جزئيات لا نوافذ لها، أكثر عزلة مما نحتاج إليه.

ويكاد ميشيل فوكو أن يكون الكاتب الوحيد فى العقد الماضى الذى كان يملك شيئا أساسيا يقوله. ولكن ما قاله كان سلسلة موجعة من التنويعات على موضوعات ماكس ڤيبر عن القفص الحديدى والباطل الإنسانى الذى تتشكل أرواحه لتناسب قضبان القفص. وفوكو ممسوس بالسجون والمستشفيات والمعازل، وبما أسماه إرفنج جوفمان (المؤسسات الشـاملة). ولكنه ينكر إمكان وقـوع أى نوع من الحرية، على خـلاف جوفمان، سواء خارج هذه المؤسسات أو داخلها، إذ تبتلع شمولياته كل وجه من الحياة الحديثة. وهو ينمى هذه الموضوعات بقسوة استحواذية،

وتأنقات سادية بالقطع، منزلا أفكاره على قرائه كما تنزل القضبان الحديدية للقفص، لاويًا كل جدل في لحمنا كما لو كان يبرم مسمارا من حديد.

ويدخر فوكو أكثر احتقاره وحشية للبشر الذين يتخيلون أنه من الممكن لنوع الإنسانى أن يصبح حرا. هل نظن أننا نشعر بفورة تلقائية من رغبة جنسية؟ لاشىء من ذلك. فنحن نتحرك فحسب بواسطة "التكنولوجيات الحديثة للقوة التى تجعل من الحياة موضوعا لها"، منقادين بواسطة "انتشار النزعة الجنسية بفعل قوة تهيمن على الأجساد وماديتها وقواها وطاقاتها وإحساساتها ولذاتها". هل نمارس فعلا سياسيا يطيح بالحكومات الاستبدادية، نصنع الثورات، نخلق مؤسسات لتأسيس الحقوق الإنسانية وحمايتها؟ لا شىء من ذلك، فقط " تقهقر تشريعى" من العصور الإقطاعية، لأن المؤسسات وقوائم الحقوق ليست سوى محض" الأشكال" التى تجعل من تطبيع القوة أمرا مقبولا أساساً. هل نستخدم عقولنا لكشف القناع عن القمع كما يبدو أن فوكو يحاول أن يفعل؟ انس ذلك. لأن كل أشكال البحث فى الوضع الإنسانى "تحيل الأفراد من سلطة مجال علمى إلى مجال آخر فحسب"، ومن ثم لا تفعل شيئا سوى أن تضيف إلى "خطاب القوة" المنتصر. ويغدو أى نقد

أجوف، لأن الناقد أو الناقدة "فى قبضة آلة مهيمنة، تغلها نتائج قوتها التى نجلبها على أنفسنا مادمنا جزءا من آليتها".

وندرك، بعد التعرض لذلك فترة، أنه ليس هناك حرية فى عالم فوكو، لأن لغته تشكل نسيجا لا ينفك، قفصا أكثر انغلاقا من أى شيء كان ماكس ڤيبر يحلم به. فهو قفص لا يمكن أن تبزغ أى حياة منه، واللغز هو السبب الذى يجعل العديد من المثقفين يبدون كأنهم يريدون أن يختنقوا فى هذا القفص. وسر اللغز، فيما أحسب، هو أن فوكو يعرض على الجيل اللاجئ من الستينيات أداة تبرئة من عالم تاريخى، تتمثل فى الإحساس بالسلبية وانعدام الحيلة التى سيطرت على العديد منا فى السبعينيات . ومن ثم، فلا معنى لأية محاولة لمقاومة الظلم والقمع فى الحياة الحديثة، ما دامت أحلامنا عن الحرية لا تفعل شيئا سوى أن تضيف السلاسل إلى قيودنا. وما إن ندرك العبثية الشاملة لكل شيء حتى يمكن أن نرتاح على الأقل.

فى هذا السياق الكئيب، أريد أن أبعث نزعة الحداثة الجدلية للقرن التاسع عشر. لقد شعر حداثيٌ عظيم، هو الشاعر والناقد المكسيكى أو كتافيوباز، بالأسف، لأن الحداثة "تقتطع اقتطاعا من الماضى وتندفع إلى الأمام على نحو موصول، فى معدل بالغ السرعة، إلى حد أنها لا تتمكن من اتخاذ جذر، فتحيا يومًا بيوم، غير قادرة على

العودة إلى بداياتها لتسترد قدرتها على التجدد". وما يطرحه هذا الكتاب هو أن نزعات الحداثة، فى الماضى، يمكن أن تعيد إلينا الإحساس بجذورنا الحديثة التي تعود إلى مائتى عام. إنها يمكن أن تساعدنا على أن نصل حياتنا بحياة الملايين من الناس الذين يعيشون خلال صدمة التحديث على بعد آلاف الأميال، فى مجتمعات تختلف جذريا عن مجتمعنا، وملايين الناس الذين عاشوا هذه الصدمة منذ قرن مضى أو يزيد. إن نزعات الحداثة السابقة يمكن أن تضىء القوى المتضادة والحاجات التى تلهمنا وتعذّبنا: رغبتنا فى أن نتجذّر فى ماضٍ اجتماعى وشخصى مستقر ومتماسك، ورغبتنا النهمة للنمو- ليس مجرد النمو الاقتصادى بل نمو التجربة واللذة والمعرفة والحساسية - النمو الذى يدمر كلا من المشهد الطبيعى (الفيزيائى) والاجتماعى لماضينا وصلاتنا العاطفية بهذه العوالم المفقودة ؛ ولاءنا الذى لا هوادة فيه للمجموعات العرقية والقومية والطبقية والجنسية التى نأمل فى أن تمنحنا "هوية" وطيدة، و تدويل الحياة اليومية - لملابسنا وبضائع منازلنا، كتبنا وموسيقانا، أفكارنا وأوهامنا- التى تنشر هوياتنا على الخارطة؛ رغبتنا فى قيم صلبة واضحة نحيا بها ورغبتنا فى معانقة الإمكانات اللامحدودة للحياة والتجربة الحديثة التى تطمس كل القيم؛ القوى الاجتماعية والسياسية التى تدفعنا إلى الصراعات المتفجرة مع غيرنا من الناس،

حتى عندما نطور حساسية وتعاطفا أعمق مع أعدائنا الهالكين، وندرك، متأخرين جدا فى بعض الأحيان، أنهم ليسوا مختلفين عنا فى نهاية الأمر. إن مثل هذه التجارب توحّدنا مع العالم الحديث للقرن التاسع عشر، العالم الذى وصفه كارل ماركس بأن فيه "كل شىء محمل بنقيضه"و "كل ما هو صلب يذوب فى الهواء"، العالم الذى يسقط فيه الخطر على كل شىء، كما قال نيتشه. لقد غيّرت الآلات الكثير الكثير مابين حداثات القرن التاسع عشر وحداثاتنا، ولكن الرجال والنساء المحدثين، كما رآهم ماركس ونيتشه وبودلير ودستيوفسكى آنئذ، يمكن أن يصلوا إلى اكتمالهم الآن.

لقد جرّب ماركس ونيتشه ومعاصروهما الحداثة بوصفها كيانا كليا، فى لحظة لم يكن فيها سوى جزء صغير حديث من العالم فحسب. وبعد قرن، بعد أن طرحت عمليات التحديث شبكة لا يمكن أن يفر منها أحد، حتى فى أبعد زاوية من العالم، فإننا نستطيع أن نتعلم قدرا كبيرا من الحداثيين الأوائل، ليس الكثير عن عصرهم بل الكثير عن عصرنا. لقد فقدنا السيطرة على التناقضات التى كان عليهم أن يقبضوا عليها بكل قواهم، فى كل لحظة فى حياتهم اليومية، لمجرد أن يعيشوا. وما ينطوى على مفارقة حقا، هو أن الأمر قد ينتهى بهؤلاء الحداثيين الأوائل إلى أن يفهمونا- من حيث التحديث والحداثة التى تؤسس حياتنا-

أفضل مما نفهم نحن أنفسنا. وإذا استطعنا أن نجعل من رؤاهم رؤى لنا، ونستخدم مناظيرهم لننظر من خلالها إلى ظروفنا بأعين نضرة، فسوف نرى أن هناك عمقا أكبر مما نظن فى حياتنا، وسوف نشعر باتحادنا مع البشر الذين يصارعون، فى العالم كله، المعضلات نفسها التى نصارعها. وسوف نعود إلى ملامسة الثقافة الحداثية الغنية الحية التى نمت من هذه المعارك، الثقافة التى تحتوى على مصادر هائلة من القوة والعافية، لو تعرفناها بوصفها ثقافتنا.

وعندئذ، قد ينتهي الأمر بأن العودة إلى الوراء ربما تكون سبيلا إلى الأمام، وأن تذكر نزعات الحداثة فى القرن التاسع عشر يمكن أن يمنحنا الرؤية والشجاعة على أن نخلق نزعات حداثة القرن الحادى والعشرين. وإذ يساعدنا هذا الفعل من التذكر على العودة بالحداثة إلى جذورها، فإنه يجدّدها ويغذوها، كى تواجه المخاطر والمغامرات التى تقابلها. إن تبنى حداثات الأمس يمكن أن يكون نقداً لحداثات اليوم، وفعلا من أفعال الإيمان بحداثات الغد وما بعد الغد، وبالرجال والنساء المحدثين فيهما.

المترجم فى سطور :

جابر أحمد عصفور، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة بجمهورية مصر العربية، كان قبل ذلك رئيسًا لقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة (١٩٩٠-١٩٩٣).

حصل على الليسانس فى الآداب من ذلك القسم بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف (١٩٦٥)، وعين فيه معيداً، حيث حصل على الماجستير بتقدير ممتاز فعمل مدرسًا مساعداً، ثم حصل على الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى ليشغل وظيفة مدرس (١٩٧٣) ويرقى أستاذاً مساعداً، فأستاذاً للنقد الأدبى (١٩٨٣).

حاز جوائز أفضل كتاب فى الدراسات النقدية من وزارة الثقافة المصرية (١٩٨٤)، و فى الدراسات الأدبية من مؤسسة الكويت للتقدم العلمى (١٩٨٥)، وفى الدراسات الإنسانية من معرض القاهرة الدولى للكتاب (١٩٩٥)، وجائزة سلطان العويس الثقافية فى حقل الدراسات الأدبية والنقدية (١٩٩٧). كما منح الوسام الثقافى من رئيس جمهورية تونس (١٩٩٥)، ودرع رابطة المرأة العربية (٢٠٠٣).

عمل بجامعات عربية وعالمية، فى الولايات المتحدة الأمريكية، والسويد، واليمن، والكويت. وأشرف فيها على عديد من رسائل الماجستير والدكتوراه فى الدراسات النقدية والبلاغية والتحليل النصى،

كما أشرف على تعليم اللغة العربية للأجانب فى جامعة القاهرة، والجامعة الأمريكية بالقاهرة، وجامعة إكستر فى إنجلترا، وفى وزارة الثقافة المصرية.

رئيس تحرير مجلة "فصول" سابقا، ومستشار تحرير مجلات: "المهد" بالأردن، و"ألف" للجامعة الأمريكية بالقاهرة، و"عالم الفكر" بالكويت، ومجلات كليات الآداب فى جامعات صنعاء واليرموك والكويت وبغداد والرياض والإمارات.

عضو الهيئة الاستشارية لمشروع "كتاب فى جريدة" لليونسكو، و"كتاب للجميع" لجامعة الدولة العربية، و"المجلة العربية للعلوم الإنسانية" لجامعة الكويت. وعضو الجمعية الأدبية المصرية، واتحاد الكتاب، والمجلس الأعلى لرعاية الآداب – لجنة الدراسات الأدبية، وسكرتير عام الرابطة المصرية لاتحاد آسيا وإفريقيا بالقاهرة. وعضو المكتب التنفيذى ومقرر لجنة الثقافة والإعلام بالمجلس القومى للمرأة منذ تأسيسه، وعضو لجنة الآداب والدراسات اللغوية بمكتبة الإسكندرية منذ تشكيلها.

شارك فى العديد من المؤتمرات النقدية والأدبية فى مصر والعالم العربى وأوروبا وأمريكا، كما شارك فى العديد من المناقشات والتعقيبات والمحاورات والمقالات فى الإذاعة المصرية والتليفزيون، وفى الجرائد والمجلات المصرية والعربية والعالمية.

من أهم مؤلفاته: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى (١٩٧٤)، ومفهوم الشعر؛ دراسة فى التراث النقدى (١٩٧٨)، والمرايا

المتجاورة؛ دراسة فى نقد طه حسين (١٩٨٣)، والتنوير يواجه الإظلام (١٩٩٢)، وزمن الرواية (١٩٩٩)، وضد التعصب (٢٠٠٠)، والرهان على المستقبل (٢٠٠٤).

ومن أهم ترجماته: عصر البنيوية (بغداد ١٩٨٥)، والماركسية والنقد الأدبى (الدار البيضاء ١٩٨٧)، والنظرية الأدبية المعاصرة (القاهرة ١٩٩١).

وغير ذلك من الدراسات والأبحاث والترجمات والمساهمات التى بلغت ٣٤ كتابا و٨٨ بحثًا ودراسة ومساهمة وترجمة فى مجلات علمية، أدبية ونقدية، مصرية وعربية وعالمية.

الإشراف اللغوى : محمد عيسوى
الإشراف الفنـــى : حسن كـامـــل



الخيال، الأسلوب، الحداثة

الخيال .. الأسلوب .. الحداثة ، مصطلحات شاع استخدامها فى الأدب ، وتنوعت دلالاتها فى النقد المعاصر ، واختلفت أيما اختلاف، كاشفة عن مدى ثرائها وتنوع المناهج التى تتناولها .

وهذا الكتاب ترجمة لمجموعة من المقالات المختارة فى النقد الأدبى حول هذه المصطلحات ، وتسهم هذه الترجمة بشكل واضح فى تصحيح كثير من المفاهيم التى ترسخت فى الأذهان حول هذه المصطلحات لاسيما مصطلح الحداثة الذى يثير – دون مبالغة – أهم القضايا الأدبية المطروحة ، وخصوصا حين تواجهنا مشكلة اضطراب مفهومها ودلالاتها فى نقدنا العربى المعاصر .

ويختتم الكتاب بترجمة لمقدمة كتاب " كل ما هو
الهواء – تجربة الحداثة" لمارشال بيرمان الذى اقتبس
لماركس ، ويكاد يكون أهم الكتب التى صدرت عن الحد
منذ ظهوره فى مفتتح الثمانينيات ، فالحداثة يمكن أن تأ
كلها فى وحدة ، ولكن هذه الوحدة وحدة إشكالية لأنها ت
من التفكك الدائم والمتجدد... فأن تكون حديثًا هو أن
عالم " كل ما هو صلب (فيه) يذوب فى الهواء".



تصميم الغلاف: وائل أحمد